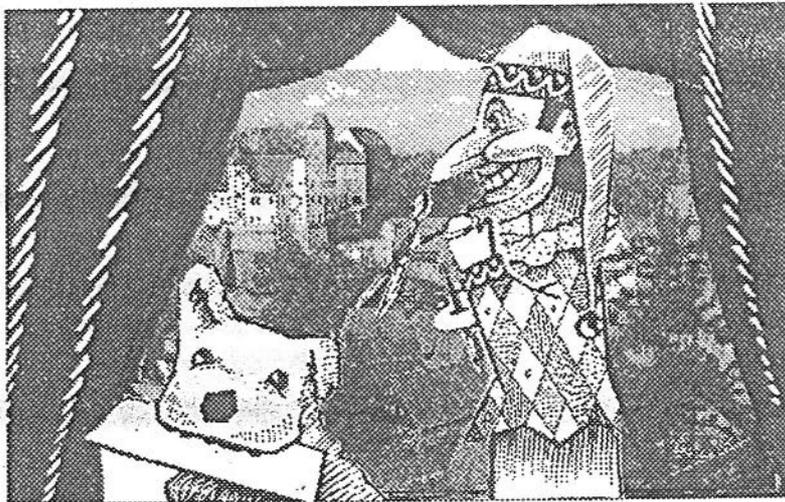


Beilage zum
PAPIERTHEATER

Mitteilungsblatt des Hanauer Papiertheater Schloß Philippsruhe e.V.



**DAS KLEINE
HOHNSTEINER
PUPPENTHEATER**

**DOKUMENTATION
SYMPOSIUM HOHNSTEIN**
vom 3. bis 5. 6. 1994

Ob's Obst Obst ist, war nicht die Frage. Aber sind Äpfel Äpfel und Birnen Birnen, und sind Äpfel immer Äpfel und Birnen immer Birnen; oder sind Birnen gar Äpfel, denn beide haben Kerne? Aber Äpfel sind auch verschieden: Es gibt Fäpfel und Päpfel und keine Äpfel, sondern nur Fäpfel-Päpfel. Und bei den Birnen gibt es auch Glühbirnen. Aber vielleicht sind Birnen auch nur Bäpfel? Ein Kompott also? Nein, lieber ein Komplott.

Impressum

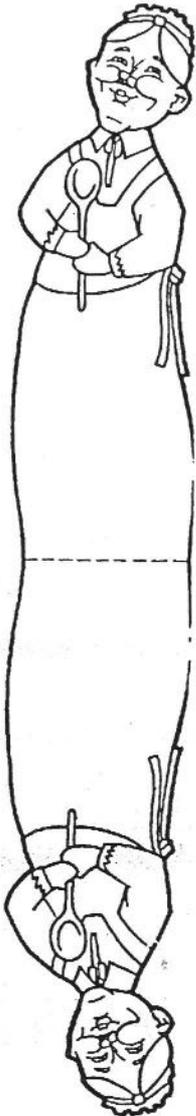
Herausgeber:
Hanauer Papiertheater
Schloß Philippsruhe e.V.

1. Vorsitzender:
Dietger Dröse, Hanau

Schriftführer,
Satz und Layout:
Wilhelm Severin, Preetz

Preis und Versandkosten für
Nichtteilnehmer am Symposium
und Nichtmitglieder DM 15,-

INHALT



Teilnehmer	4
Programm	5
Begrüßung Dietger Dröse	6 - 7
Vortrag Gerd Menschik Laterna Magica alt Einführung in Bildgeschichte »Don Pedro« Laterna Magica neu	8 - 14
Begrüßung Dr. Johannes Just Museum für sächsische Volkskunst in der Puppentheater- Sammlung Radebeul	17 - 19
Referat Rüdiger Koch »Das Oehme-Theater«	20 - 21
Vortrag Per Brink Abrahamsen »Einleitung zum Grundriß der Dramaturgie des Papiertheaters«	23 - 32
Diskussion »Puppentheater-Papiertheater«	33 - 52
Vortrag Dr. Bernstengel/Gerd Menschik »Tschechisches Papiertheater«	53 - 59
Abschlußdiskussion	60 - 61

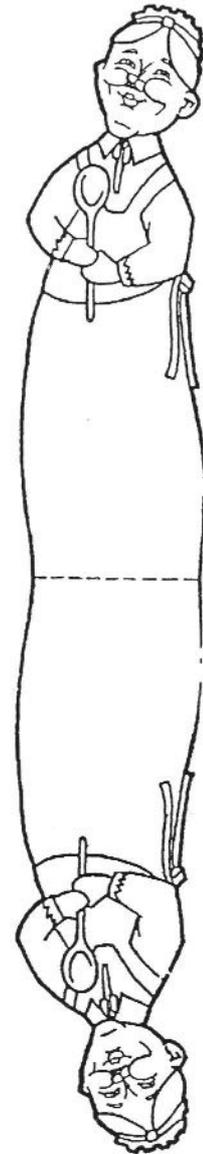
Das in der Dokumentation abgebildete KLEINE HOHNSTEINER PUPPENTHEATER - 'Werbebogen F 18' - wurde einem Werkbogen von Max Jakob, Hohnstein/Hamburg gezeichnet von Karl-Heinz Cuno, Bramstedt Kassel 1956 entnommen. Der Bogen mit Gebrauchsanweisung gibt ein vollständiges Kasperl-Papiertheater wieder und kann in kopierter Originalgröße bezogen werden. In der Dokumentation wurden die Figuren auf 70% verkleinert. Der Bogen wurde mir von Herrn Menschik zur Verfügung gestellt.

TEILNEHMER

Per Brink Dr. Lydia	Abrahamsen Bayer	Bogfinke Vej 13, st.th. DK 8210 Arhus V Spielzeugmuseum Nürnberg, Karlstr. 13-15 90403 Nürnberg
Dr. Olaf Ilona Ruth Dietger Dr. Marion	Bernstengel Bommer Dröse Dröse Faber	Kamenzer Str. 45, 01099 Dresden Hainbachstr. 44, 63457 Hanau 9 Bachstr. 18, 63452 Hanau » » » » Spielzeugmuseum Nürnberg, Karlstr. 13 90403 Nürnberg
Margot Karen	Funke Glente	Mühlenhügel 22, 01640 Coswig Harsdorffsvej 2a Ith DK 1874 Frederiksberg C
Dorett Ruth Dr. Dietrich Dr. Heinz Gerhard Gerlinde Heinz Dr. Hansjürgen	Guirard Grünewald Grünewald Hoffmann Hoffmann Holland Holland Holzhausen	Genter Str. 61, 13353 Berlin Grünberger Str. 47, 35625 Reiskirchen » » » » Chausseestr. 17, 10115 Berlin » » » » Adenauerstr.32, 24119 Kronshagen » » » » Rheinisches Landesmuseum Colmantstr. 14-16, 53115 Bonn
Giselhild v. Hans Joachim Jens Rüdiger Lenz Klaus	Hülßen Iffländer Knorr Koch Fredeke Loose	An der Auwisch 22, 23701 Süsel (Kesdorf) Am Bootshafen 12, 63477 Maintal Berliner Str. 58, 13289 Berlin Genter Str. 61, 13353 Berlin Bohnenberger Str. 21, 70076 Tübingen Staubsches Haus Untere Sandstr. 30, 96049 Bamberg
Hilde Christa Gerd Dr. Anton Hanne Sven Erik Barbara Dirk Bärbel	Martens Menschik Menschik Merk Nelander Olsen Reimers Reimers Reißmann	Schnitterweg 5, Hamburg Zaubzerstr. 66, 81677 München » » » » Museum Schloß Philippsruhe 63454 Hanau Avenue 35 2th, 1960 Frederiksberg DK Hanevängen 34 DK 2730 Herlev Gorch Fock Str.3, 24211 Preetz » » » » Märkisches Museum, Am Köllnischen Park 5 10179 Berlin
Inge Christian Dr. Thomas Christa Dr. Gerd	Reuter Reuter Roth Scharmman Taube	Kellermann Busch 25, 45134 Essen » » » » » Bäumelstr.9, 80638 München Tübinger Str. 74, 70178 Stuttgart Die Schaubude, Greifswalder Str. 81-84, 10405 Berlin
Dr. Konrad	Vanja	Museum für Volkskunde, Im Winkel 6-8, 14195 Berlin
Margarete Helmut Ulrike Dr. Herbert	Waldbauer Wurz Zwiauwer Zwiauwer	Heimhuderstr. 3, 20148 Hamburg Am Bootshafen 12, 63477 Maintal Alser Str.69/2, A 1080 Wien » » » »

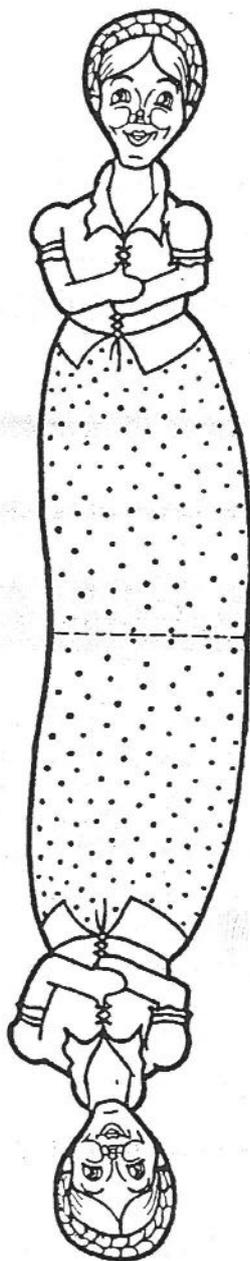
PROGRAMM

2. 6. 19.00 Bustransfer von Dresden Hauptbahnhof für die Anreisenden
3. 6. 9.30 Empfang durch den
Bürgermeister von Hohnstein Wolfram Lasch auf Burg Hohnstein
- 10.30 Spaziergang mit Mittessen bzw. Imbiß auf dem »Brand«
- 14.00 Begrüßung und Eröffnung des Symposiums durch
Dietger Dröse
- 14.30 Dia-Vortrag *Gerd Menschik v. Forstenstamm-Heinz*
'Laterna Magica alt'
- 15.30 Kaffee/Tee
- 16.00 Vorführung *Gerd Menschik v. Forstenstamm-Heinz*,
'Laterna Magica neu' 'Don Pedro'
- 17.00 Diskussion
- 19.30 Abendessen im Hotel zum Hohen Stein
4. 6. 9.00 Bus-Fahrt zur Puppentheater - Sammlung Radebeul.
- 10.00 Begrüßung durch *Dr. Johannes Just*
Museum für Sächsische Volkskunst.
Im Anschluß Präsentation von Papiertheaterexponaten
der Sammlung u.a. des Oehme Theaters mit Referat von
Rüdiger Koch.
- 12.30 Rückfahrt mit Imbiß unterwegs
- 15.00 'Die Dramaturgie auf dem Papiertheater« und
Video- Vortrag /Video-Vorführung
»Die Walküre« *Per Brink Abrahamsen, Aarhus*
- 16.30 Kaffee/Tee
- 17.00 Diskussion Puppenspiel-Papiertheater
Dr. Olaf Bernstengel, Dietger Dröse, Dr. Dietrich Grünewald,
Rüdiger Koch, Dr. Gerd Taube, alle Teilnehmer
- 20.00 Abendessen Hotel zum Hohen Stein
- 21.00 »Variete am Faden« Theater »Fundus auf Rädern«
Dr. Olaf Bernstengel und Detleo Kaminski
5. 6. 9.00 Vortrag *Dr. Olaf Bernstengel und Gerd Menschik*
'Tschechische Theaterbogen'
- 10.30 Anschluß Diskussion u. Verabschiedung
- 12.00 Ende des Symposiums



BEGRÜSSUNG DIETGER DRÖSE

v. 3.6.1994



So, meine Damen und Herrn, ich darf Sie nochmals recht herzlich alle begrüßen und mich dabei vor allen Dingen mal ganz anständig dafür bedanken, daß Sie alle hierhergekommen sind und dem Hanauer Papiertheaterverein soviel Ehre machen, an diesem Symposium teilzunehmen. Es sind ja doch wahnsinnige Wege, wenn man denkt: Aarhus, Wien, Kopenhagen ist noch nicht da, München, also es ist ja doch schon eine Strapaze, hierher zu kommen. Das bestätigt mich so ein bißchen, daß das Interesse an diesem Symposium relativ groß ist.

Es ist das dritte Symposium und irgend jemand hat mir in diesem Jahr mal gesagt, »naja, Papiertheater kann ja nicht alles sein«. Ich habe zunächst mal gestutzt und fand dann eigentlich diesen Ausdruck sehr schön und zwar in doppelter Hinsicht: einmal in der, daß wir so einen Kreis von Freunden und Freundinnen bilden, daß eine Herzlichkeit da ist und daß es also nicht nur eine Allerweltstagung ist. Diese Verbundenheit haben wir vom ersten Augenblick unseres Zusammentreffens gespürt, seitdem wir wieder fröhlich beisammengesessen sind, sehr viel gelacht haben und nicht nur über Papiertheater uns ausließen. Das ist die eine Seite. Die andere Seite ist der Vorsatz, nicht nur über Papiertheater zu spre-

chen, sondern auch mal ein bißchen grenzüberschreitend im Sinne des Papiertheaters zu versuchen, ein paar Blicke hierhin zu werfen, und ein paar Blicke dorthin, um zu sehen, was es eigentlich auch nebendran noch für eine wunderschöne Welt ist. Dazu dient jetzt auch gleich der erste Vortrag über die Laterna Magica. Ich glaube, da können die Spieler für ihre Aufführungen etwas mitnehmen. Ich bin gewiß, wir haben den besten Vortragenden auf diesem Gebiet, der vertiefend berichten und uns sehr viel Neues und Wissenswertes sagen wird.

Morgen wird sich dann, auch wieder übergreifend, der Besuch der Puppentheatersammlung in Radebeul anschließen. Auch dort geht es eigentlich nicht so sehr um Papiertheater, weil wenig davon ausgestellt ist. Aber das Haus birgt die Sammlung Link und ich hoffe, aber ich hoffe, daß auch dieses Symposium einen Impuls setzt, dort etwas aktiver zu werden und daß wir dort auch Ansätze zu entsprechenden Überlegungen schaffen können. Wir wollen sehen, daß Herr Koch in der Puppentheatersammlung einen Vortrag über das Oehme-Theater hält, weil dieses Theater dort ausgestellt ist. Das Theater ist eins der entzückendsten und auch wohl eins der bekanntesten Familien-Theater mit einer schönen

Geschichte, einem herrlichen Vorhang und vielen Winckelmann-, Neuruppiner- und alten Schreiber-Bögen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich Dr. Bernstengel ganz besonders herzlich begrüßen, denn er hat mir sehr viel geholfen, hier überhaupt her zu kommen. Die Idee, hierher zu gehen, stammt von ihm, er pries Hohnstein, nachdem die Puppentheatersammlung als Tagungsort nicht mehr in Frage kam, in den höchsten Tönen. Ich habe mich dann im Januar mit ihm in Dresden getroffen, wir sind zusammen hierher gefahren, und auch ich fand den Ort sogar im Winter gerade für uns 'Idylliker des Papiertheaters' mit Freischütz und Kulissen sehr passend. Man kann hier sehr viel sehen, was man auf den Papiertheater-Bögen auch sieht. Ich möchte ihm sehr herzlich danken für die Zusammenarbeit und von Ihnen einen entsprechenden Applaus erbitten.

Applaus

Wir werden dann morgen Nachmittag in Abänderung des Programmes Herrn Per Brink Abrahamsen mit seinem Vortrag hören. »Versuch einer Dramaturgie des Papiertheaters«. Dieser Vortrag ist nicht nur für die Spieler sehr interessant; er ragt auch in diese grenzüberschreitende Thematik, die wir uns vorgenommen haben: Puppenspiel und Papiertheater. Per Brink Abrahamsen führt dabei einen jedenfalls für mich neuen Begriff ein: er spricht vom Animationstheater. Was das ist, werden Sie morgen hören können. Dieser Vortrag ist deshalb auch wichtig als Glied für die Diskussion, weil sich aus ihm sehr viele Ansatz- oder Reibungspunkte ergeben können. Im Anschluß an seinen Vortrag werden wir dann ein Video, seine 'Walküre' sehen.

Für Sonntag morgen haben wir uns dann die Diskussion vorgenommen, die ich mir ganz nebulos oder gar nicht viel vorstelle. Ich möchte nur

nicht, daß es eine Podiumsdiskussion in dem Sinne wird, daß vier oder fünf Personen Wechselreden halten; ich würde es vorziehen, wenn diejenigen, die auf dem Programm stehen, aus ihrer Sicht jeweils ihr Statement abgeben und dann aus allen Reihen und von allen Anwesenden eine wilde Diskussion beginnt. Ich glaube, das würde uns allen nützen und vielleicht öffnen sich dabei auch neue Wege zwischen Puppenspiel und Papiertheater.

Das ist so im Groben das Programm unter der Überschrift »Übern Zaun gucken«. Das möchte ich gerne. In diesem Sinne gebe ich jetzt Herrn Menschik das Wort. Herrn Menschik ist allen bekannt vom zweiten Papiertheater-Symposium mit seinem fulminanten Vortrag über 'Biedermeier und Papiertheater'; ich bin gewiß, daß auch seine Ausführungen zur Laterna Magica ebenso großartig sind.

Gerd Menschik v. Forstenstamm-Heinz

LATERNA MAGICA

Sehr verehrte Damen, meine Herrn,

Ich darf Herrn Dröse ganz besonders für seine Mühe danken, die er sich für dieses Symposium wieder gemacht hat. Ich weiß das, wir haben sehr oft in der Sache Kontakt gehabt. Ich wollte an dieser Stelle deshalb um den Beifall für ihn bitten, aber Sie haben ja soeben schon kräftig ganz spontan applaudiert, als er eben hereinkam.

Herr Dröse hat heute schon ganz richtig bemerkt: »Das Papiertheater steht hier in dieser Vereinigung im Mittelpunkt«. Aber es gibt viel flankierende Bereiche zum Teil mit rückkoppelnder Funktion, so daß es durchaus auch in diesem Kreis berechtigt erscheint, über einen dieser Bereiche, nämlich die 'Laterna Magica' etwas zu zeigen und zu sagen. Sie gehört mit in jenen Darstellungszyklus, der im vorigen Jahrhundert eine ganz besondere Bedeutung hatte.

Jeder, der sich, in welcher Weise auch immer, einmal mit 'Theater' beschäftigt hat, hat sich bestimmt auch in seinen Überlegungen Gedanken gemacht, wo kommt denn unser 'abendländisches Theater' überhaupt her? Und da führt der Weg natürlicherweise zum 'antiken Theater' und zu Formen, die wir auch heute noch pflegen. Wir haben heute wie damals das 'Sprechtheater'. Wir haben heitere Stücke, wir haben Schauspiele, wir haben Tragödien, genau so wie sie milieuangepaßt von Aristophanes, Euripides, Sophokles - um nur einige zu nennen - geschrieben worden sind. So ist

es sicher nicht abwegig, wenn ich hier nun etwas zur Antike abschweife. Ich hoffe, daß aus diesem illustren Kreis mir keine Buh-Rufe kommen, wie etwa »Alter Schmäh«, »Schnee von gestern«. Ich will auf einen Philosophen der Antike zurückgreifen und zwar auf Plato und da exakt auf sein berühmtes Höhlenbeispiel. Dieses Höhlenbeispiel ist eigentlich im Grunde mit dem Wesen der Laterna Magica identisch. Plato schildert in ihm den Menschen, der in einer Höhle lebt, sich also in einem begrenzten Raum befindet. Im Hintergrund ist der Höhleneingang, das Okular, und im Vordergrund ist wie bei uns die Projektionswand, die Höhlenwand. Alles wirklich Seiende, die objektive, absolute, ewige Wahrheit, befindet sich hinter dem Okular, also außerhalb der Höhle und zieht in Tempis, die der Mensch während seines Lebensalter nicht zuordnen kann, an der Höhle vorbei. Der Mensch in der Höhle überschaut gewissermaßen die endliche Wirklichkeit, die aber nicht die objektive Wirklichkeit ist, auf die Höhlenwand (Projektionswand) gespiegelt. Das ist der Inhalt des Beispiels von Plato, der daraus natürlich eine Reihe philosophischer Gedanken entwickelte, auf die wir jetzt hier nicht eingehen können. Nur so viel: Plato hat ganz bewußt die Unendlichkeit und die Endlichkeit im Hinblick auf den Menschen besonders betont, denn alles, was wir hier erleben, ist eben nur endlich in jeder Phase. Indessen, die Endlichkeit mit ihren Schlagschatten hat sich gewissermaßen wie ein scharfes Licht auf das Tableau unserer eigenen Person einge-

zeichnet, manifestiert; andererseits fühlte der Mensch schon immer - gewissermaßen in einer negativen Erkenntnis und das heute ganz besonders - daß es Gültigkeiten für uns gibt, die wir zwar ahnen, aber nicht definitiv begreifen können. Hier ist die Motivation zu suchen, weshalb sich durch die Kulturgeschichte dieser Gedanke an die Unendlichkeit, an das Schattenhafte unseres Daseins zieht.

Ich darf Ihnen jetzt ein paar Beispiele unseres abendländischen Kulturkreises ganz kurz ansagen, die dieses Thema, ich will mal sagen, beleuchten. Da haben wir in der philosophisch eingefärbten Literatur einen Gedanken, der den Schatten besonders stark hervorhebt, und zwar in einem humoristischen Roman von Wieland 'Die Abderiten'. Die Abderiten sind die antiken Schildbürger; ein großer Teil dieses Romans befaßt sich mit einem Esel und seinem Schatten: Der Zahnarzt Struthion in Abdera will verreisen. Er mietet bei Anthrax, dem Eseltreiber, man würde heute sagen: Taxenunternehmer, einen Esel. Sie ziehen also los. Vor der Stadt ist die Hitze gewaltig. Struthion hält mit dem Esel an, ringsum kein Baum, er steigt ab, läßt den Esel stehen und legt sich, um ein bißchen Kühlung zu haben, in den Schatten des Tieres. Anthrax der Eseltreiber aber sagt: »Das darfst du nicht, wenn du dich in den Schatten meines Esels legen willst, dann mußt du für diesen Schatten extra bezahlen.« Struthion will das nicht. Daraus entsteht schließlich ein gewaltiger Prozeß. Und nun - man beachte die metaphysische Einfärbung - die Prozeßfrage: Ist

der Esel und der Schatten eine homogene Sache, oder ist der Schatten eines Esels eine ganz andere Sache und der Zahnarzt muß wirklich für den Schatten bezahlen. Die Geschichte entwickelt sich dann so weiter, daß der Prozeß immer umfangreicher wird, mit Parteien pro und contra und zum Schluß ist es natürlich so, man vergleiche heute die Vielzahl der Untersuchungsausschüsse seit 1945, daß der Esel und sein Schatten überhaupt nicht mehr gefragt sind, sondern es wird eine politische Lawine losgetreten von ungeheurem Ausmaß. Das ist also das Thema, das Wieland im zweiten Teil seines Abderiten-Romans beschreibt. Äußerst scharfsinnig und, wie eben schon angedeutet, auf unsere heutige Zeit münzbar, wenn man ein bißchen nachdenkt.

Nun gibt es noch weitere Beispiele in der Literatur. Adalbert v. Chamisso 'Peter Schlemihl', der seinen Schatten verkauft. Hierzu dann den Film 'Der Student von Prag', als Spiegelbildgeschichte inszeniert - 1. Fassung 1913, 2. Fassung 1926. Weiterhin ist zu nennen der berühmte Schiller-Roman 'Der Geisterseher', der sehr viel mit *Laterna Magica* zu tun hat und auf den ich nachher noch mal kurz eingehen werde.

Für jetzt sei noch erwähnt, einer der meistgelesenen Romane der Weltliteratur: 'Das Bildnis des Dorian Gray' von Oscar Wilde. Der Roman mit der Wechselbeziehung zwischen Person und Bild ist so bekannt, daß es sich erübrigt, hier darauf einzugehen. Dafür will ich lieber ein anderes Werk zitieren, das eben-

falls im vorgegebenen Rahmen (Spiegelung / Schatten) anzusiedeln wäre. Es ist das Versepos 'Anna' von Lenau, ein wahrhaft gynäkologisches Schauerstück aus dem Schwedischen, das auch auf das Seelenleben jenes wenig glücklichen Dichters Rückschlüsse zuläßt. Lenau hat übrigens ganz bewußt den Namen 'Anna' gewählt, weil dieser von vorne als auch von hinten gelesen werden kann.

Auch in der Trivalliteratur begegnen wir den Begriffen Schatten/Spiegelung häufig, beispielsweise bei Sax Rohmer 'Im Schatten des Chinesenviertels', 'Gelbe Schatten', oder bei Carr: 'Der Unsichtbare', oder Queen: 'Schatten über Wrightsville', Mackenzie: 'Schatten über dem Fluß', Christie: 'Die Schattenhand', Fletcher: 'Schatten über Nicholas', Holt: 'Der Schatten'. Das mag genügen.

Im Musiktheater haben wir ebenfalls eine Reihe Schattenspiegelungen: Die Spiegelarie in 'Hoffmanns Erzählungen' von Offenbach. Ferner gibt es in 'Dinorah', einer ziemlich unbekannteren Oper von Meyerbeer, einen sehr eindrucksvollen Schattentanz im Sechsstücktakt. Man soll Piecen dieser Oper in Radiosendungen hören können, ich selbst kann mich allerdings nicht einer solchen entsinnen. Richard Strauss wiederum kennen wir mit der 'Frau ohne Schatten' von H.v. Hofmansthal und Flotow mit der Oper 'L'ombre' ('Sein Schatten').

Im Volksglauben hat der Schatten eine gewichtige, besondere Bedeutung. Es gibt viele Sprichwörter z.B.: »Ein Unglück wirft

seinen Schatten voraus«, oder: »Zur Zeit wachsender Schatten soll man nicht einsäen«, usw. Im Volksglauben haben die Geister keine Schatten. Bayern macht da allerdings wie so oft eine Ausnahme, wenn der Bilmessschneider auf seinem Bock bei Vollmond durch die Felder reitet, fliegen alle Körner, die sein Schatten bedeckt, in seinen Stadel. Auch das Haberfeldtreiben hängt eng mit dem Geisterwesen zusammen und wenn wir bei Ludwig Thoma in seinem ersten Buch 'Agricola', das er noch als tätiger Rechtsanwalt in Dachau geschrieben hat, nachlesen, so finden wir, daß der Glauben an Truderer und Truden (Hexer und Hexen) noch zu ~Anfang dieses Jahrhunderts in Altbayern weit verbreitet war. Es gab auch Hexenbanner und Hexenbannerinnen, so nachzulesen bei Thoma's Erzählung 'Der Truderer.' Innerhalb dieser Bauerngeschichten in 'Agricola' hat Thoma u.a. in der Erzählung 'Das Sterben' eine Sterbeszene geschildert. Da liegt der alte Bauer in seinem Austragstüberl zu ebener Erde, die Fenster sind geöffnet, draußen steht ein Lindenbaum. Der Bauer liegt da, die Sterbekerze brennt, die Familie, die Angehörigen sind nicht zugegen, weil sie draußen auf dem Acker bei dem schönen Wetter ihre Ernte einbringen müssen. So ist der Bauer ganz allein mit dem Sterben konfrontiert. Und da wird auf ergreifende Art geschildert, wie dem Bauern die Stationen seines Lebens in ganz schlichter Weise vor dem inneren Auge abrollen, wie draußen die Lindenblätter sich in der Sonne leise bewegen und wie plötzlich über diesen Lindenbaum ein breiter, dunkler

Schatten fällt, der sich immer weiter ausbreitet und schließlich die Stube ausfüllt. D. h. es ist der Tod, der unaufhaltsam näher kommt. Diese Szene ist wie ich eben betont habe, von Ludwig Thoma ganz ergreifend geschildert worden und ich kann nicht verstehen - besonders wenn man sich seines Lebens und Schreibens weiter erinnert - daß es einige Leute gibt, ich möchte jetzt gar nicht die Linie des Mains oder so etwas anführen, die in Ludwig Thoma immer noch nur einen Volksschriftsteller sehen und ihm vielleicht auch noch seine nun tatsächlich vorhandenen Entgleisungen im Miesbacher Anzeiger nach dem Ersten Weltkrieg vorwerfen. Aber man muß da immer bedenken, Ludwig Thoma war schwer magenkrank, er hatte Magenkrebs und war bereits im Zustand einer Sepsis; zudem war der Zusammenbruch des Systems nach 1918, das er zwar oft angegriffen aber nicht abgeschafft sehen wollte, eine psychische Katastrophe für ihn. Unter diesen Aspekten sollte man eigentlich die literarischen Rüpeleien des sonst so feinnervigigen Mannes bewerten.

Das psychologische Moment wurde gerade erwähnt.

Nun, auch in der Psychologie gibt es den Bereich des Schattens. Hier ist es C. G. Jung, der den Schatten definiert als die Zusammenfassung der dem bewußten Erleben verborgenen, veränderten, unterentwickelten, meist negativen, aber auch positiven Bewertungen, die der eigenen Person gelten, aber die der

eigenen Person nicht bewußt sind. Also auch die Psychologie arbeitet mit dem Gedanken des Schattens, des an die Projektionswand Werfens von begrifflichen Substanzen.

Dann haben wir und damit kommen wir unserem Kreismittepunkt-etwas näher, die vielen Schattenrisse, Schattenbilder in verschiedener Art und Weise, die Silhouetten. Bei der Gelegenheit möchte ich einmal fragen: »Weiß jemand der Anwesenden, wo der Ausdruck Silhouetten eigentlich herkommt?« (Dr. Roth: »ja, von einem französischen Sparminister, der die farbigen Porträts angeblich - das ist das Ondit - untersagt hat, ein Graf Silhouette, glaube ich; das Schwarzbild war daraufhin mehrere Jahrzehnte Mode.«) Ja, sehr gut, Herr Roth. Sein voller Name war Etienne de Silhouette. Es ist ja oft so, daß eine Begriffsbezeichnung Allgemeingut ist und nur wenige wissen, wie es zu dieser Bezeichnung kam. Im übrigen hört es sich etwas grotesk an: Sparminister. Ein Sparminister gerade unter Ludwig XV., der ja in Grunde genommen nicht als besonders sparsam galt!

Als Silhouettenkünstler kennen wir vor allem Konewka, Poggi natürlich, Diefenbach, auch Runge, Menzel und Schwind.

Mit dem Schattenspiel beschäftigten sich in Deutschland in den letzten Jahrzehnten insbesondere: v. Bernus in Schwabing, Cordes in Hamburg, Lotte Reiniger, Lotte Boelger-Kling in Stuttgart, Krämer in Karlsruhe

und der Schweizer Stössel aus St. Gallen. Für die Herstellung der Schattenelemente werden meist Papierelemente benutzt. Es gibt aber auch in Leder geschnittene Figuren. Diese befinden sich ganz in der Nähe von Ihnen, Herr Dröse, im Ledermuseum in Offenbach.

In der Politik kennt man ebenfalls den Begriff des Schattens: Das Schattenkabinett, den Schattenkönig usw. usw.

Schatten finden wir zudem noch im Symbolbereich. Ich hatte vorhin Aristophanes erwähnt. In seinem satirischen Stück 'Die Frösche' geht es um eine Entscheidung in der Unterwelt und zwar über zwei ganz lapidar gesagt - Kunststrichtungen und da treten eine ganze Reihe von Kunstwesen (Schatten) auf.

Selbstredend hat natürlich auch unser deutscher Nationaldichter etwas zu diesem Thema, zum Bereich Schattenspiegelung, Farben, Farblehre gesagt. Auch wenn die Farbenlehre widerlegt ist, so ist sie doch ein ganz interessanter Versuch. Aber hier möchte ich nicht auf die Farbenlehre eingehen, als vielmehr in Faust II an die Schemen der Urmütter erinnern und rückgreifend zugleich an die erste Szene im ersten Akt des zweiten Teils, allwo nach dem ganzen Trubel der Walpurgisnacht und der Gretchen-Tragödie Faust, an Mephistos Seite im Grünen lustwandelnd, mit der abgeschliffenen Eloquenz eines Herrn v. Weizsäcker schöne Verse von sich gibt. Und zwar heißt es dort:

Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer!
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben;
Ihm sinne nach und du begreifst genauer:
Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben.«

Mit der Faszination der Farben, des Glanzes und im üppigen Stil eines Makart hat das saturierte Europa im vorigen Jahrhundert die bereits sichtbaren Risse im Fundament der europäischen Nationalstaaten überblendet. Und hiermit sind wir eigentlich auch beim Papiertheater. Denn in diesem Sinne sind das Papiertheater und die Laterna Magica verwandte, gesellschaftlich platzgreifende Phänomene, weil sie in fast allen Familien zu finden waren und die Laterna Magica zudem mit ihren über hunderttausend bekannten Motiven fast das gesamte Leben widerspiegelte.

Der Erfinder der Laterna Magica ist der Kleriker Athanasius Kircher. Er war Jesuit und hat von 1602 bis 1680 gelebt. Von seiner Technik aus führt eine direkte Linie zur modernen Laterna Magica und zu unseren heutigen, ausgefeilten Video-Geräten. Näheres zur Entwicklung der großen Laterna Magica, die in der Öffentlichkeit im Betrieb war, finden Sie in der von mir zusammengestellten Information, die Sie alle erhalten haben. Es würde hier zu weit führen, auf diese Spezies der großen Projektoren einzugehen. Von Kircher wird übrigens gesagt, daß er den Projektionsapparat dazu benutzte, um seine nicht so ganz glaubenseifrigen Schäflein häufiger in die Kirche zu bringen. Er soll nämlich in dunklen Nächten mittels der Laterna Teufel, böse Geister und als Pendant nach der anderen Seite Kruzifixe in die Fenster besonders skeptischer Gemeindemitglieder gespiegelt haben.

Vorhin erwähnte ich Schiller mit seinem glänzend geschriebenen Kriminalroman 'Der Geisterseher'; hier ist nun am Platze, etwas mehr zu diesem Roman zu sagen. Er wurde in der Zeit-

schrift 'Thalia' 1787 bis 1789, also in Fortsetzungen, veröffentlicht und wurde 1789 auch als Buch herausgegeben. Schiller hat den Roman nicht vollendet. Es handelt sich um ein großartiges, größtenteils in Briefform geschriebenes Intrigenstück. Kurz der Inhalt: Ein Prinz, nicht zur Primogenitur zählend, sondern als Agnat hinsichtlich der Thronfolge erst an dritter Stelle, von Charakter philosophischer Natur, skeptisch, soll durch eine Art von Gehirnwäsche, möchte ich mal sagen, dazu gebracht werden, einer Interessengruppe zu verfallen, die jenen Staat unter ihre Kuratel zu bringen beabsichtigt. Die Korrumpierung des Prinzen soll bis zu einer Mordverschwörung gegen den regierenden Fürsten, seinen Onkel und dessen Sohn gehen. Im ersten Teil des Romanes wird nicht ganz deutlich, ob Schiller unter dieser Interessengruppe Illuminaten, Freimaurer oder gegenreformatorische Kräfte der katholischen Kirche verstand. Jedenfalls spielen Blende-reien mit der Laterna Magica in diesem Intrigenroman eine ganz besonders gewichtige Rolle. Bekanntlich war Schiller in seinen Vorstudien immer gründlich und so wußte er natürlich auch von Kirchers Laterna Magica und die Verwendung in Kirchers Sinn. In diesem Roman von Schiller werden drei Impulse aus der Zeit evident: Erstens einmal Laterna Magica; zweitens, die große Figur des Intriganten, der hier ein Armenier ist; sein Vorbild war (Graf) Cagliostro, besonders bekannt durch den berüchtigten Halsbandprozeß, in den Marie Antoinette und der Kardinal Rohan verwickelt waren. Dieser Prozeß gilt durch die antiroyalistische Haltung der Richter als das erste Signal der französischen Revolution. Dann die dritte Motivation: Das Motiv der Gegenreformati-

on. Dies hat Schiller aus der Geschichte Württembergs direkt übernommen. Der Herzog Karl Alexander wollte den Protestantismus und die Konstitution in Württemberg mit Hilfe einer Art von reaktionärer Revolution zurückdrängen. Er wollte die Landstände, also die Parlamente, auflösen. Das wäre ihm wahrscheinlich auch gelungen, wenn er nicht vorher, kurz bevor man zur Ausführung schritt, d.h. landesfremde, also päpstliche Truppen aus Bamberg einmarschierten - in Ludwigsburg ganz plötzlich am Schlagfluß gestorben wäre. - Unter uns gesagt, er hatte an jenem Abend dem 12. März 1737 zuviel Aphrodisiaca geschluckt. In diesem Rahmen spielt die Geschichte vom 'Jud Süß'; Süß Oppenheimer mußte ja damals auch noch für all das am Galgen büßen, was die Kamarilla des Herzogs zu verantworten hatte.

Zurück zum 'Geisterseher': Der Roman wurde kurioserweise zweimal vollendet, und zwar einmal 1846/48 durch einen Herrn v. Alvensleben, der Schiffskapitän war und der in seiner Jugend an Schiller geschrieben hatte, wie es eigentlich in dieser Geschichte weitergehe. Ob Schiller ihm geantwortet hat, weiß ich nicht. v. Alvensleben, dessen schriftstellerisches Pseudonym 'Follenius' ist, war jedenfalls so beeindruckt, daß er den Roman weitergeschrieben hat, auch wieder mit einer Menge Laterna Magica von hinten und von vorne. 1921/22 wurde der Roman noch einmal vollendet, diesmal von einem bekannten Schriftsteller, von Hanns Heinz Ewers, dem Erfinder der Alraune, der schon immer eine Neigung zu gewissen makabren Themen, zu den Faszinationen des Zwielfichts hatte.

Bevor wir nun in medias res gehen, möchte ich doch noch zum Thema Laterna Magica ein paar weitere Worte anfügen, die ich in einer anderen Veröffentlichung festgehalten habe: Die Laterna Magica war für Generationen ein Höhepunkt bei Familienveranstaltungen. Die aufspannende Leinwand, das Hantieren mit der richtigen Tischhöhe für den Apparat, das Ausprobieren der Entfernung, das alles erfüllte mit höchster Spannung. Und wenn dann die Fabelwesen, Bauwerke, Landschaften und Gestalten aus fremden Ländern, oder die der bekannten Märchen groß und bunt an der Wand erschienen, war des Staunens kein Ende. Aber auch in öffentlichen Veranstaltungen wurden Laterna Magica Serien gezeigt. Das waren unter anderem sehr oft in Glasbildern festgehaltene, populärwissenschaftliche Reihen, z.B. hat Schichtl in München solche Dinge gemacht. Oder es waren dramatische Serien, die mit musikalischer Begleitung auf sehr großen Bühnenbildschir-

men dem Publikum präsentiert wurden. Der bekannteste Arrangeur um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war im deutschsprachigen Raum der Projektionskünstler - so nannte man es damals - Paul Hoffmann, der von 1829 bis 1888 gelebt hat. Sein Repertoire umfaßte, neben Einzeldarstellungen, 14 Serien mit über 500 Glasbildern.

Der geheimnisvolle Vorgang - man hatte ja keine Tageszeitung, kein Fernsehen, keinen Film, man hatte praktisch nur Bilderbogen und höchstens ganz wenige Wochenzeitungen - der Projektion aus Bild, Licht und Transparenz gezaubert, der die Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit verschwimmen läßt, beflügelte die Phantasie in ungeahnter Weise. Wer immer optisch ein wenig empfänglich ist, wird den Reiz dieser zarten, durchscheinenden Vergänglichkeit spüren, wenn er in die glückliche Lage gerät, einer Vorführung alter handgemalter Laternenbilder beizuwohnen, wie wir sie jetzt sehen werden.

Das Gerät, dessen wir uns jetzt bedienen, ist eine sogenannte Heim-Laterna-Magica, also keine Laterne Magica für öffentliche Vorführungen. Der Apparat gehört zum Fundus Schichtl. Er wurde von diesem in kleinerem Kreis öffentlich benutzt, weil das Okular doch ziemlich große Bilder zuläßt. Ich habe das Gerät umrüsten lassen auf echte Heimbildserien so zwischen 8 und 12 cm Höhe. Es gab eine unendliche Anzahl solcher Serien, die zu Hause meist als Festhöhepunkt vorgeführt worden sind. Oftmals lagen diesen Bildserien - wir haben hier eine Serie von 12 Platten - Texte in Versen bei. Der Papa und/oder die Mama oder der allzeit lustige Onkel Kuno haben dann zu den einzelnen Bildern diese Verse vorgetragen. Es wurde auch oft Klavier gespielt und und gesungen.

Um Ihnen einen Eindruck zu vermitteln, habe ich hier einmal so ein paar Verschen aufgegriffen, die jeweils zu den Szenen passen:

Die gestörte Mittagsruhe.

Dem Onkel Pepi tut's so gut,
Wenn er nach Tisch ein wenig ruht,
Doch öfters fliegen mit Gebrumm
Ihm Mücken um das Ohr herum
Und aufgeschreckt von solchen Brummern
Ist's dann vorbei mit seinem Schlummern.
Zum Neffen Eugen spricht er drum:
»Hier, nimm die Klappe, sieh dich um,

Siehst Du die Mücke, dann hau' zu
Und so hab ich dann meine Ruh.«
Kaum, daß der Onkel eingeschlummert,
Kommt eine Mücke angebrummert
Und frech wie Oskar hat sie jetzt
Auf Onkels Nase sich gesetzt.
Der Neffe Eugen ist zu loben;
Sofort hat er zum Schlag erhoben
Die Klapp' - pitschpatsch - und als Subjekt

Ist dieser Muck' ein Ziel gesteckt.
Der Onkel fährt entsetzt vom Pfühl!
Der Weise doch stellt fest, ganz kühl:
Erquicklich ist die Mittagsruh
Nur kommt man oftmals nicht dazu.«

Ich hoffe, Wilhelm Busch wird sich
wegen dieses Plagiaten nicht im Grab
herumdrehen.

Herr Menschik zeigte hier mit kleinen Kommentaren weitere Bilder der Laterna Magica, z. B. eine Schlittenpartie, wie sie damals häufig abgebildet wurde, eine Schulszene, in der der Lehrer den bösen Fritz wegen zu arger Rauferei ermahnt; eine Weihnachtsszene: Die gezeigten Glasplatten sind von der Firma Gebr. Bing in Nürnberg, die als größte Spielzeugfirma der Welt nach 1900 viele Geräte und Bildserien produzierte (Einwurf Dr. Lydia Bayer). Herr Menschik fuhr fort mit der Geschichte vom Zahnweh:

»Das Zahnweh, subjektiv genommen,
Ist ohne Zweifel unwillkommen;
Doch hat's die gute Eigenschaft,
Daß sich dabei die Lebenskraft,
Die man nach außen oft verschwendet,
Auf einen Punkt nach innen wendet
Und hier energisch konzentriert.
Kaum wird der erste Stich verspürt,
Kaum fühlt man das bekannte Bohren,
Das Rucken, Zucken und Rumoren
Und aus ist's mit der Weltgeschichte,
Vergessen sind die Kursberichte,
Die Steuern und das Einmaleins.
Kurz, jede Form gewohnten Seins,
Die sonst real erscheint und wichtig,
Wird plötzlich wesenlos und nichtig.
Ja, selbst die alte Liebe rostet, - (manchmal auch die neue)
Man weiß nicht, was die Butter kostet
Denn einzig in der engen Höhle
Des Backenzahnes weilt die Seele
Besonders bei der Männerwelt,
Die sonst sich fast für Götter hält. -
Ja, bis des Hauses Herr mit Zagen
Beim Zahnarzt schellt, ist sozusagen
der ganze Kerl ein Häufchen Quark
Und ist doch sonst so groß und stark. -
Der Doktor, ruhig und besonnen,
Hat schon bereits sein Werk begonnen
Und gleich drauf hat er auch den Zahn
Der so abscheulich weh getan. -
Der Mann ist froh und ruft: »Juhu!«
Er schreitet seinem Hause zu
Und brabbelt seiner Melanie
Etwas von Mut und Energie.
Und diese soll sich nun bequemen,
Den Helden auch noch ernst zu nehmen.
Und ist die Frau klug und erfahren
ins Publikum gesprochen

Sie alle sind das schon seit Jahren
Dann tut sie's auch! »—
Ich bitt die Damen um Applaus für mich.

Applaus

Und nun folgt die Geschichte von der Hausbesorgerin:
(Das 1. Bild ist einem Holzstich von L. Richter nachempfunden.)

»Mit ihrem Besen kömmt daher
Die Hausbesorg'rin Madame Schmer.
Nanu, denkt sie, bei-Doktor Flach
Ist wieder mal Familienkrach.
Sie späht sogleich durch's Schlüsselloch:
Aha, man streitet ärger noch
als zwei Karnickel, Fetzen fliegen!
Frau Schmer vermerkt das mit Vergnügen.
Doch plötzlich geht sie auf, die Tür,
Der Doktor tritt voll Hast herfür,
Frau Schmer kriegt einen Nasenstüber
Und fällt dabei fast hintenüber.
Jetzt ist die Nas' schön marmoriert
Und zudem ist Frau Schmer blamiert. -
Und die Moral von der Geschicht':
Die Neugier steht den Damen nicht!

Ich bitte die Herren jetzt um Applaus für mich.

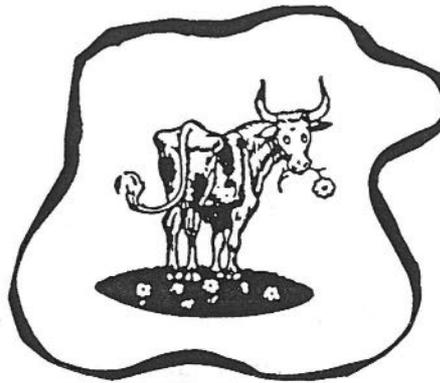
Starker Applaus.

(Folgende Zusammenfassung ist das Resultat des weiteren Geschehens und der Anmerkungen von Herrn Menschik). Es werden weitere Platten gezeigt: Ein Mädchen spielt mit einem Holzbaukasten dann belehrende, unterhaltende Bilder und solche mit Katastrophenstimmungen. Weiterhin: Störche fischen Kinder aus dem Geburtsteich (Einwurf: »Jetzt bin ich aufgeklärt!«); Reineke Fuchs, wie er sich eine Gans schießt, ein Motiv, wie es im vorigen Jahrhundert immer wieder verarbeitet wurde. Szenen ohne Umrandung, die wie eine Art Film ablaufen: Eine Überschwemmungsszenerie, die im Motiv einer Illustration zu Goethes Ballade 'Johanna Sebus' ähnelt, die am 13. Januar 1809 beim Eisgang des Rheins und dem großen Dambruch bei Cleverham in Alter von 17 Jahren Hilfe bringend untergegangen ist. Ein Steppenbrand, Szenen aus dem Indianerleben. Solche Bilder waren damals, als Buffalo Bill seine Schau in Europa zeigte, als Sensation gefragt. Dann badende Kinder, Landschaften, darunter Schloß Rheinstein wobei die Abbildung eigentlich die Vogtburg bei Trechtinghausen zeigt, die, nachdem Friedrich Wilhelm IV. sie nach 1823 wieder aufbauen ließ den Namen 'Rheinstein' bekam. Dann wieder wie bei Wilhelm Busch: 'Der hinterlistige Heinrich', der von seiner Mutter eine Brezen bekommt und damit versucht, Gänse auf dem Teich zu fangen. Zirkus und Artisten, Märchenbilder zu Dornröschen mit einer 'Pocci'-Burg, ähnlich der Burg Lichtenstein.

Bilder aus 'Froschkönig'; eine Kindermusikkapelle mit Hausgeräten als Instrumente: »Die haben sich an ganz einfachen Dingen gefreut, weil sie noch in der Lage waren, diese mit ihrer eigenen Phantasie zu beleben.«

Mit dieser Platte sind wir am Ende der alten Serien.

Ich möchte mich bei Herrn Koch sehr herzlich bedanken, daß er uns so freundlich durch die Welt der alten Laterna Magica geführt hat. Ein Beispiel 'neurer Laterna Magica' werden wir visuell und akustisch nach der Kaffeepause erleben.



Meine Damen und Herren,

wie ich vor der Kaffeepause schon gesagt habe, werden wir jetzt im zweiten Teil unserer Laterna-Magica-Betrachtungen eine ganze Geschichte sehen und hören. Es ist eine philosophisch angehauchte Tiergeschichte. Es ist die Geschichte vom Pedro, dem Stier, dessen Wesen sich so ganz anders profiliert, als man es sich für gewöhnlich bei einem Stier vorstellt.

Ich habe diese Serie nebst Text im Jahre 1948 erhalten, als ich für einige Zeit in Heidelberg lebte. Während meines Studiums und meiner Arbeit kam ich damals mit der Pressestelle des amerikanischen Hauptquartiers in Kontakt und hier war es, daß mir einer der näher bekannten Presseoffiziere den 'Pedro' dezidierte.

Ich kannte die Story und ihre editorischen Hintergründe nicht Sie werden's wahrscheinlich auch nicht wissen -

ich darf also kurz referieren: Die Geschichte ist in ihrer Originalfassung eine ganz einfache Erzählung für Kinder und heißt: 'The Story of Ferdinand'. Sie wurde in den dreißiger Jahren von Munro Leaf, einem Lehrer aus Massachusetts, geschrieben. Nach 1932 lernte Leaf den damals arbeitslosen Zeichner Robert Lawson kennen. Dieser verfertigte die Zeichnungen und bei Viking Press (Copyright 1936) kam das Büchlein schließlich heraus. Es war die Zeit des spanischen Bürgerkrieges. Es entwickelten sich, insbesondere wegen der Illustrationen, heftige Diskussionen. Manche hielten das Buch für 'subversiv'. Man warf dem Texter und dem Illustrator Propaganda vor und zwar gleichermaßen kommunistische, faschistische und pazifistische. Schließlich wurde es den Autoren zuviel und Leaf replizierte, daß Ferdinand »einfach ein höherer Geist« sei, »ein Philosoph, der guten Geschmack und Charakter beweist.« Das Büchlein wurde in 15 Sprachen über-

setzt, in Amerika allein sind rund zweieinhalb Millionen Exemplare verkauft worden.

Walt Disney verfilmte die Geschichte 1938, während bereits vorher Woolworth, auch in seinen Niederlassungen in Spanien, eine Laterna-Magica-Fassung verkaufte. Diese haben wir nun hier. Allerdings hat Woolworth damals verlangt, daß der Name 'Ferdinand' in Pedro umgewandelt wird und daß ein Textheft anderen Inhalts zu fassen sei. Der Verlag Merrimack Publishing Corporation ist dem auch nachgekommen und hat - wohl in Anlehnung an den bereits erwähnten 'höheren Geist' einen klerikal-quäkerischen Unsinn fabriziert, durchsetzt mit naivkitschigen Sentenzen. Ich habe diesen Text umgestrickt und nun also die Laterna-Magica-Geschichte vom Pedro.



EMPFANG RADEBEUL

Dr. Johannes Just

Leiter des Museums für Sächsische Volkskunst der
Kunstsammlungen Dresden

Meine Damen und Herren,
liebe Papiertheaterfreunde,

alle mehr oder weniger weithergereist, ich darf Sie herzlich willkommen heißen in unserer Puppentheatersammlung. Das ist nicht bloß so dahergeredet; es ist ja bekannt, daß es einige Turbulenzen beim Anflug auf dieses Objekt gab. Gottlob sind sie ausgeräumt. Deswegen gleich mehrfach herzlich willkommen:

Einmal hier im sächsischen Elbtale, von dem Kenner behaupten, es sei eines der anmutigsten und schönsten der vielgestaltigen Flußtäler Deutschlands. Ich hoffe, Sie werden, so Sie es noch nicht sind, bald Kenner, und empfinden diese Landschaft: ein Tal, das zwar nicht ursprüngliche Natur ist, aber in ungewöhnlichem Maße in dem so stark besiedelten und industrialisierten Land Sachsen unzugewandte Natur aufweist. Es ist eine alte und reichhaltige Kulturlandschaft. Von der Schwelle des Hauses sieht man die Türme des übertausendjährigen Meißens und wenn wir auf die nächste Bergkuppe stiegen, dann läge uns Dresden zu Füßen. Dresden, das sich einmal stolz Elbflorenz nennen ließ und das von seiner Bedeutung als europäische Kulturstadt weder durch die starken Zerstörungen 1945, noch während der langen Jahrzehnte DDR alles eingebüßt hat, das sein Selbstbewußtsein bewahrt und das sich nun anschickt, wieder zu Größe und Berühmtheit zu gelangen. Das ist also die Umgebung, die Sie kennen- und lieben lernen mögen.

Zweitens seien Sie willkommen

geheißen an diesem besonderen Ort in dieser Landschaft, im Hohen Haus, dessen Name schon sagt, daß es sich um ein besonderes Besitztum mit herrschaftlichem Charakter handelt. Nicht weit von hier, dort, wo Sie vermutlich Ihren Bus haben stehen lassen, verlief der alte Bischofsweg. Die Bischöfe zogen im Mittelalter auf diesem Weg von Meissen an der damals noch unbedeutenden Stadt Dresden vorbei zu ihrem bedeutenden Besitz Stolpen mit der surg. Hier, an dieser Stelle der Elbhänge, die mit Wein bepflanzt waren, befand sich ebenfalls ein Meißner Bischofsbesitz, ein Weinberggut, sicherlich ein Rastplatz auf dem Wege, das Hohe Haus. Nach der Reformation ging es in landesherrlichen Besitz, dann in den Besitz verschiedener adliger Herren über, bevor es im späten 18. Jahrhundert in den Besitz des Bürgertums kam. Geprägt worden ist dieses Anwesen im 19. Jahrhundert zunächst durch die großbürgerliche Kaufmannsfamilie Thienemann, die vor allen Dingen den Weinberg nach dem vernichtenden Reblausbefall in einen großzügigen Park umgestaltet hat; einen Park, der seit längerer Zeit sehr verwildert, aber auch wieder entstehen



soll. Und die heutige Architektur erhielt dieses Hauses bei einem Umbau 1885, nachdem es Walter Stechow aus Berlin, einer der Leibärzte Kaiser Wilhelms I, gekauft hatte. Stechow war ein sehr kultivierter, gebildeter und offenbar, wie dieses Haus sich darbietet, auch ein sehr vermöglicher Mann. So wie es damals geprägt worden ist, hat es sich im wesentlichen bis heute erhalten. Das ist besonderer Erwähnung wert, denn es dürfte ganz selten sein, daß ein solches Anwesen, sein weitläufiger Park, die Villa selbst und besonders auch ihr Interieur, erhalten blieb: das fast komplette Interieur eines Gründerzeithauses. Dieses einzigartige Kulturdenkmal steht natürlich unter Denkmalschutz. Besondere Umstände waren notwendig, daß so etwas erhalten bleiben konnte: einmal die Besonderheiten der Familiengeschichte, dann auch die Eigentumsverhältnisse. Das Haus ist heute noch in Privatbesitz einer Erbgemeinschaft, die es zu DDR-Zeiten nicht bewohnen oder selbst nutzen konnte. Ein glücklicher Umstand war da die langjährige Nutzung durch eine Kultureinrichtung, unsere Puppentheatersammlung. Als Teil der Staatli-



chen Kunstsammlungen konnte sie zu Zeiten, als sonst vieles verfiel, hier gründlich sanieren. So blieb dieses Haus erhalten und zeigt sich heute in einem relativ guten Zustand.

Ein Weiteres muß noch zum Gebäude erwähnt werden: Es ist nicht nur ein Denkmal der Gründerzeitkultur, sondern auch ein Ort der Literaturgeschichte. Nicht der wichtigste zwar, aber es passierte hier die unwahrscheinliche Geschichte, daß drei wohlgenute junge Männer der Familie Hauptmann drei Töchter aus diesem Hause der Familie Thienemann ehelichten. Einer davon war der spätere Dichter Gerhart Hauptmann, der seine Marie freite. Eine der drei Hochzeiten fand in diesem Hause statt. Hier wurde gefeiert, hier, meine Damen und Herrn, im Konzertsaal, im Salon. Und in der Halle nebenand fand bei anderer Gelegenheit eine Aufführung von Gerhart Hauptmanns Frühwerk »Der Liebesfrühling« statt.

Damit sind wir nun ziemlich nahe beim eigentlichen Anliegen Ihrer Zusammenkunft. Wir sind bei der Kultur, beim Theater, und so darf ich Sie schließlich in der Puppentheatersammlung willkommen heißen. Sie gehört

zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und ist damit eine Einrichtung des Freistaates Sachsen. Damit möchte ich auch andeuten, daß sich die Einrichtung, was zunächst die äußerlichen und vor allem die ökonomischen Verhältnisse betrifft, in geordneten Verhältnissen befindet. Sie steht auf relativ sicherem Boden; viele kulturelle Einrichtungen in kommunaler Trägerschaft in den neuen Ländern und oft auch schon in den alten haben größere Unsicherheiten.

Die Sammlung entstand als staatliche Einrichtung 1952, als Otto Link, der Ihnen sicherlich bekannte Sammler, Historiograf und Fachmann vor allem für das sächsische Puppentheater seine umfangreiche Sammlung dem Lande Sachsen übereignete. Das passierte übrigens im gleichen Monat als das Land Sachsen durch die Verwaltungsreform der CDR aufgelöst wurde, so daß die Sache beinahe noch schief gegangen wäre. Es entstand damals die »Forschungsstelle für Puppenspiel beim Landesmuseum für Sächsische Volkskunst« und die Bindung an dieses Museum, für das ich verantwortlich bin, ist jetzt wieder hergestellt. Otto Link konnte seine Sammlung noch selbst bis 1959 betreuen, danach ist sie jahrzehntelang von Dr. Rolf Mäser geleitet worden, bis er 1991 in den Ruhestand ging. Es folgte für ein Jahr Herr Dr. Bernstengel als kommissarischer Leiter. Die Sammlung verfügte leider nie über eigene, geeignete Räume. Sie war erst in Dresden an verschiedenen, immer nur provisorischen Orten untergebracht, bevor sie 1960 schließlich hierher nach Radebeul ausgelagert wurde. Es ging eigentlich nur darum, der Sammlung hier ein Dach zu geben, aber sie hat sich in den Jahrzehnten, in denen sie im Hohen Hause ist,

breit gemacht, ihre Ellenbogen ausgestreckt, von diesen Räumen nacheinander Besitz ergriffen. Es wurden Ausstellungen veranstaltet, die Sammlung wurde in gewissem Umfang öffentlich zugänglich und stand schon vielen für Studium und Erbauung zur Verfügung. Wir sind einerseits froh, daß wir hier sind. Als Sie den Weg heraufkamen und das Haus betraten, empfanden Sie spontan das Flair des Hauses, das woanders erst geschaffen werden müßte. Hier ist es schon da, worüber wir natürlich auch glücklich sind. Und daß der Geist Gerhart Hauptmanns noch irgendwo durch diese Räume weht, ist gewiß kein Negativum. Schön ist manchmal sogar die Abgelegenheit. So wie Sie finden uns auch andere Fachleute, und viele Dresdner und Radebeuler, für die dieses Haus bei schönem Wetter das Ziel eines Spazierganges wird.

Doch vieles, was günstig erscheint, ist gleichzeitig auch ungünstig für die Sammlung. Wir können hier nicht die Ausstellungen machen, die wir wollen, oder wie wir sie wünschen, können in diesem denkmalgeschützten Objekt nichts verändern, müssen das Haus dekorieren statt für unsere Ausstellung den richtige Rahmen zu wählen. Das Haus ist also auch problematisch. Selbst die schöne Lage hier draußen in den Weinbergen ist gleichermaßen günstig und ungünstig: Es fehlt die Infrastruktur, die ein solches Museum braucht, es fehlt die Verkehrsanbindung, die Anfahrt mit Bus ist nicht möglich, und PKW-Parkplätze können weder hier noch in der Umgebung geschaffen werden. Dennoch werden wir noch mehr oder weniger lange hier sein, so daß ich hoffe, Sie einzeln oder gemeinsam bei einem weiteren Treffen im Hohen Haus wieder-

zusehen. Aber gleichzeitig werden wir darüber nachdenken müssen, wo die Sammlung endgültig eigene Räume bekommen kann. Wenn dieses Haus in Staatsbesitz übergehen sollte, dann wird sicherlich der denkmalpflegerische Aspekt als Gründerzeit-Museum eher die relevante Richtung der endgültigen Verwendung angeben.

So. Ich wollt's extra kurz machen, Sie wollen etwas Zeit aufholen, vor allem einiges sehen vom Hause. Wir meinen, daß wir jetzt keine geschlossene Führung durchs Haus machen sollten, sondern daß die Mitarbeiter und auch ich Ihnen punktuell zur Verfügung stehen. Wir haben einiges für Ihr spezielles Interessengebiet vorbereitet. Vorher möchte ich Ihnen die Mitarbeiter kurz vorstellen und bekannt machen: ich fange an mit Herrn Roland Schmidt, der seit ziemlich genau zwei Monaten wissenschaftlicher Mitarbeiter der Puppentheatersammlung ist. Er ist von Profession Volkskundler, ein erfahrener, verdienstvoller sächsischer Museumsmann, der vom Freilichtmuseum Seiffen kommt. Er ist, wie gesagt, jetzt erst zwei Monate hier und kann noch nicht

jeden Winkel und jedes Stück dieses Hauses kennen. Aber für Kontinuität sorgt um so mehr Frau Funke, unsere Depotmeisterin, sie ist schon längere Zeit bei uns und kennt nun wiederum jedes Stück; dann Erau Handel, die als Restauratorin alle Stücke in der Hand gehabt hat. Wir wissen zu schätzen, daß wir für die Restaurierung eine Fachkraft selber im Hause haben. So, und dann Herrn Donat. Herr Donat ist sozusagen der Schloßverwalter, unser Hausmeister. Er kennt sich auch in der Umgebung am besten aus. Wem es dann eventuell noch gelüftet, etwas von den Geheimnissen des Parks zu erfahren, er kann Auskunft geben. Also, die Mitarbeiter und ich stehen gerne für Fragen und für eine Diskussion zur Verfügung. Das Haus steht Ihnen offen. Wir haben bereits hier einige Bogen ausgelegt, die Sie interessieren werden. Natürlich ist, wie Sie wissen, unsere Sammlung wesentlich größer. Der zweite Schwerpunkt sind die Papiertheater, also das berühmte Oehmesche und das Prellersche; sie befinden sich eine Etage höher. Während sich hier unten Frau Funke aufhalten wird, steht Ihnen oben Frau Handel zur Verfügung.



Noch eine Treppe höher ist eine kleine Sonderausstellung aufgebaut. Es sind Kostbarkeiten aus der Marionetten-Kleidungsbranche, die sonst nur in den Depots sind, und jetzt aber für wenige Wochen unter der Leitung von Frau Handel ausgestellt wurden.

Ich wünsche Ihnen eine gute Zeit in diesem Haus und einen guten Fortgang Ihres Symposiums. Ich wünsche uns auch in der Zukunft eine gute Zusammenarbeit. Vielen Dank.

Dietger Dröse

Ich darf mich recht herzlich bei Ihnen bedanken, Herr Dr. Just, daß Sie uns hier so wunderbar in diesem wunderschönen Haus empfangen haben. Sie merken alle das Flair, das hier weht, man kann eigentlich sehr froh sein, daß gerade eine Puppentheatersammlung und eine Papiertheatersammlung hier ihren Sitz, ihr Haus gefunden hat. Man wünscht sich natürlich, daß das alles ein bisserl größer wäre, aber es ist begreifbar,

wenn hier gesagt wurde, daß man in diesem Hause wenig machen kann, mehr dekorieren als ausstellen kann. Trotzdem glaube ich, erhalten Sie, meine Damen und Herren, einen guten Eindruck vom Puppentheater und wie ich sehe, auch vom Papiertheater. Ich darf gleich noch auf das Bild dort hinten hinweisen. Das kennen Sie natürlich alle, da braucht man nichts dazu zu sagen, aber wenn Sie sich diesen Raum dazu

angucken, dann sehen Sie die große Gleichheit zwischen dem Bild und Raum. Die Tapete ist allerdings dort, und die Tür ist da, aber was macht das schon: auf dem Schreiber-Bogen ist genau das Interieur, das Sie hier im Hause finden und vielleicht entdecken Sie noch mehr »abgeleitetes Papiertheater«. Ich wünsche Ihnen beim Rundgang viel Spaß und hoffe ebenfalls auf eine gute, zukünftige Zusammenarbeit.

Rüdiger Koch

INFORMATIONEN ZUM »OEHME THEATER«

Das Theater

Unter der Inv.Nr. 21422 - 21431 a - h der Dresdner Puppentheatersammlung und im Verzeichnis der Zugänge III (14.6.1937 - 31.3.1938) bei Link befindet sich unter dem 3. Februar 1938 als Nr. 1880 ein komplettes Papiertheater verzeichnet, das nach seinem vorherigen Besitzer das »Oehme-Theater« genannt wird. (1) Es handelt sich um das Familien-Theater der Familie Oehme aus Zittau (Sachsen) aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Otto Link, der Begründer der »Dresdner« Puppentheatersammlung kaufte es 1938 von Paul Oehme. Walter Röhler bezeichnet es in einem Brief an Dr. Kurt Pflüger in London noch 1969 als das »Prunkstück« der Link'schen Sammlung. (2) Auch die Restauratorin Frau Inge Thieß Böttner hält es 1985 für eines der Spitzenexponate der Puppentheatersammlung. (3)

Die Familie Oehme

Julius Herrmann Oehme wurde 1828 in Zittau geboren und erhielt das Theater in seiner Kindheit. Man kann daher auf eine Entstehungszeit um 1840 schließen. Zu diesem Zeitpunkt umfaßte das Theater allerdings nur das Proszenium, einen Vorhang und die vier gemalten Bühnenbilder. (4)

Oehme studierte in Leipzig und soll in dem Verein Thalia auch Theater gespielt haben. Diese Neigungen hätten ihn nach Ansicht Links vielleicht auch vollends zum Theater führen können, die Familienverhältnisse sorgten jedoch dann für eine

Aufgabe des Studiums und die Rückkehr nach Zittau. Dort wurde Oehme Privatgelehrter und war schon 47 Jahre alt, als sein erster Sohn Paul Herrmann geboren wurde. Es folgten neun weitere Kinder. Seine Frau brachte zwei Kinder mit in die Ehe, so daß die Familie insgesamt 12 Kinder hatte. Julius Herrmann Oehme starb 1901 in Zittau.

Das Theater galt in der Familie Oehme als Familienheiligtum. Die Kinder durften nie mit dem Theater spielen, für sie wurden stattdessen drei weitere gebaut. Der Vater hat bis ins Alter hinein am Ausbau des Theaters gearbeitet. Beweis dafür ist die jüngste Dekoration (ein Wald »Satz«dekorationen aus dem Verlag Scholz von Beyer). Er hing, wie ihm sein ältester Sohn bestätigt, mit einer rührenden Liebe an dem Theater. (5)

Paul Herrmann Oehme (sein ältester Sohn) wurde 1875 in Zittau geboren, und war dann Kantor der Michaelis-Kirche in Leipzig.

Paul Oehme hat, nachdem das Theater in seinen Besitz kam, nichts an diesem verändert.

Der Verkauf

Paul Oehme entschloß sich 1938, das Theater an Link zu verkaufen, da Link als »fast einzig dastehender Fachmann und Liebhaber den Wert voll und ganz zu schätzen« weiß und das Theater »in die besten Hände kommt«. Link vermutet, daß Platzmangel ein Hauptgrund für Oehme war, das Theater in sichere Hände zu geben. Prof. Arhtur Kollmann (6), der das

Theater schon sicher in »seinem« Völkerkunde-Museum sah, wurde dabei von Link ausgebootet.

Der Kaufvertrag trägt das Datum vom 3. Februar 1938. Der Lehrer Otto Link kaufte an diesem Tag das in dem Besitz von Paul Oehme »befindliche Puppentheater mit allem Zubehör für den Betrag von RM 150,-«. Für die Zahlung wurden Raten vereinbart. Am 6.7. 1938 zahlt Link mit RM 50,- die letzte Rate an Oehme, drei Wochen früher als vereinbart. Obwohl im Vertrag von allem Zubehör gesprochen wird, wurde aber nach einer mündlichen Vereinbarung Vorhang »hiervon ausdrücklich ausgenommen«, womit sich Link auch einverstanden erklärte. Sonst hätte ihn Oehme das Theater »nicht gegeben«. (7)

Die Ausstattung

Das Theater ist nach dem Vorbild des Lauchstädter Goethe-Theaters gebaut. Es besitzt die gleichen technischen Einrichtungen, die es erlauben, in kürzester Zeit von einer Dekoration auf die andere zu wechseln.

Das Theater ist sehr sauber gearbeitet und gut gepflegt worden. Viele Arbeiten, wie das Aufziehen der Dekorationen, sind wohl vom Buchbinder übernommen worden.

Das Theater umfaßt insgesamt 90 komplette Dekorationen und diverse plastische Figuren. Diese plastischen Figuren sind verschiedener Herkunft, ein Teil ist mit Standbrettern versehen wie z. B. ein Figurensatz zum »Freischütz«. Die meisten Figu-

»Freischütz«. Die meisten Figuren sind Gliederpuppen, die es zwar ermöglichen, der Figur verschiedene Stellungen zu geben, die aber zu schwer gehen, um eine Bewegung auf der Bühne als Marionette zu ermöglichen.

Als Verlage der Dekorationen sind vor allem Winckelmann und Engel aus Berlin und Schreiber aus Esslingen, wobei Schreiber fast ausschließlich in der alten Serie vertreten ist. Daraus ergibt sich so eine zeitliche Einordnung zwischen 1850 und 1880. Die jüngste Schreiber-Dekoration ist 1886 erschienen.

Neben den aufgezogenen Dekorationen erhielt Link noch eine größere Anzahl von nicht aufgezogenen Blättern.

Der Vorhang

» ...Solange ich lebe, trenne ich mich nicht von diesem treuen Andenken. Was nach meinem Tode damit geschehen soll, das muß ich meiner Familie überlassen. Sollten sie sich davon trennen wollen, dann wäre es schön, wenn sie ihn Ihnen übergeben wollten...« (8)

Bei diesem Vorhang handelt es sich um eine Adaption des Dresdner Theatervorhangs von Hübner für die sogenannte

»erste Semper-Oper« (die Königliche Hofoper Dresden). Der Originalvorhang verbrannte, wie auch das Theater verbrannte am 21. September 1869 und eine Kopie schmückte noch das Leipziger Theater, bis dieses im 2. Weltkrieg ebenfalls zerstört wurde.

Frau Thieß Böttner, die das Oehme-Theater 1985 restaurierte, hat in den Mitteilungen 2/85 der Puppentheatersammlung eine interessante Analyse und einen Vergleich des Hübner'schen Vorhangs mit dem Vorhang des Oehme-Theaters angestellt. Sie schließt daraus, daß diese Adaption von einem begabten Laien ausgeführt wurde. (9)

Am 6. September 1984 ergeht vom Direktor der Puppentheater-Sammlung eine Hausmitteilung an die Generaldirektion, in der dieser mitgeteilt wird, daß Herr Neumann aus Mühlthal (bei Darmstadt), der als Erbe über den Vorhang verfügt, diesen gerne an die Puppentheatersammlung kostenlos übergeben wolle.

Klaus Neumann ist ein Enkel von Paul Oehme und verbindet mit der Schenkung nur eine, die Bedingung: Die Erlassung des »Mindestumtausches« für sich

seiner Familie für eine Woche.

Die Mühle der deutschen Bürokratie setzte sich in Bewegung. Es folgen Mitteilungen, Telefonate, Briefe und Telegramme. Der erste avisierte Termin für die Übergabe im Oktober 1984 konnte nicht eingehalten werden, obwohl man sich von Seiten der Puppentheatersammlung sehr bemühte, aber es sollten Dienstwege eingehalten werden, und in der Generaldirektion mußte erst ein geneigneter Schenkungsvertrag für Schenkungen aus dem Ausland gesucht werden. Dieser wurde vom Ministerium für Kultur genehmigt.

Nachdem auch der Minister für Kultur über alles sehr freundlich und wieder auf dem Dienstweg informiert worden war, gelang am 16. Mai 1985 die Übergabe in der Puppentheatersammlung.

Das Theater wurde von Januar 1985 bis Juni 1985 Inge Thieß Böttner restauriert und erhielt einen Platz im Rokoko-Zimmer des Museums, so daß die Besucher mit dieser alten Tradition bekannt gemacht werden konnten, die ihnen » Wege zur eigenen spielerischen Betätigung, Beschäftigung im Familienkreis öffnen solle.«

(1) Eine stark bearbeitete Kopie des Inventarverzeichnisses befindet sich in der Akte » Papiertheater« in der Puppentheatersammlung Dresden.

(2) Röhler meinte möglicherweise damit nur die Papiertheater-Sammlung. Links Interesse am Papiertheater wurde übrigens nach Ansicht Röhlers erst durch einen Besuch Links bei Röhler im Jahre 1936 geweckt.

(3) Inge Thieß-Böttner: »Das Oehmische Familientheater und seine Restaurierung« in: Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Mitteilungen 2/85. Dresden 1985 S.

(4) Schreiben Link an Röhler von 18. Februar 1838

(5) Schreiben Oehme an Link vom 12. Juli 1938

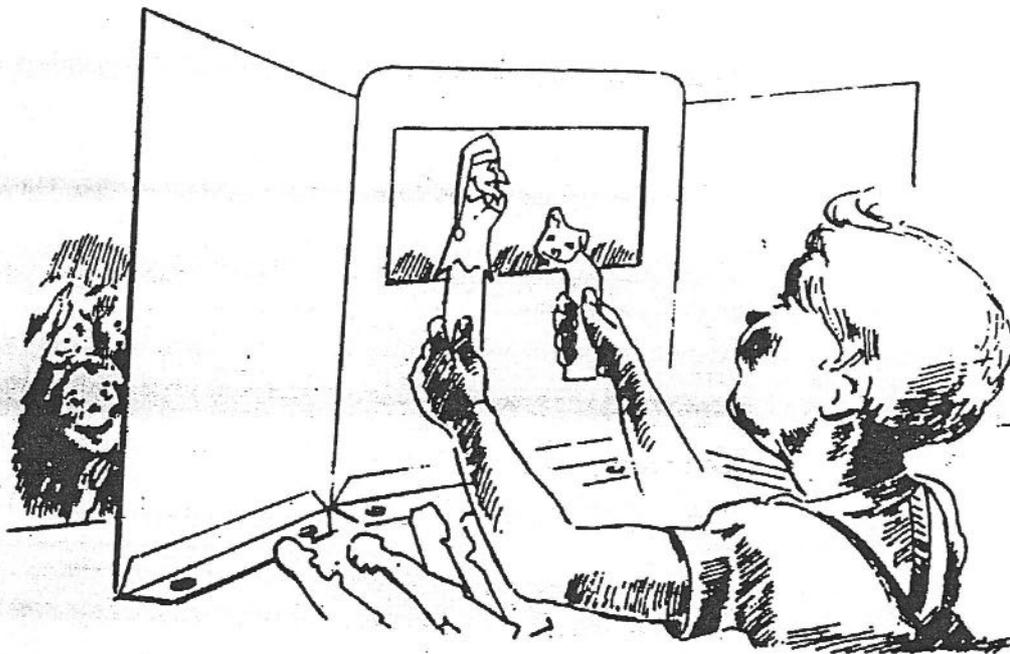
(6) »Kollmann promovierte 1887 zum Facharzt für Urologie, wurde 1887 Polizeiarzt der Stadt Leipzig und 1907 daselbst außerordentlicher Professor der Universität. Als

großer Förderer des Puppenspiels setzte er sich für die Erhaltung und Pflege des volkstümlichen Spiels ein und sammelte eifrig dessen Material. Außerdem hielt er Vorlesungen in einer Arbeitsgemeinschaft über Puppen- und Schattenspiel an der Leipziger Universität. Hier lernte er ... Otto Link (kennen). Seit 1885 sammelte er auf diesen beiden Gebieten alles Erreichbare. Seinen bedeutenden Nachlaß erhielt das Museum für Völkerkunde in Leipzig. 1971 erfolgte im Rahmen der Profilierung der Museen der DDR dessen Übergabe an die Puppentheatersammlung Dresden.« aus: Staatliche Kunstsammlungen. Puppentheater gestern und heute. Dresden 1977.

(7) Schreiben Oehme an Link v. 12. Juli 1938

(8) wie (7)

(9) Thieß-Böttner aaO S. 6



Per Brink Abrahamsen

EINLEITUNG ZUM GRUNDRISS DER DRAMATURGIE DES PAPIERTHEATERS

Sehr verehrte Damen und Herren, liebe Freunde und Freundinnen des Papiertheaters.

Erstens möchte ich mich recht herzlich für die Gelegenheit bedanken, die folgenden Überlegungen veröffentlichen und zur Diskussion stellen zu können und zweitens bitte ich um Verständnis (in beiden Bedeutungen des Wortes) für mein nicht zu gutes Deutsch.

Der ganze Titel meines Vortrags ist »Einleitung zum Grundriß der Dramaturgie des Papiertheaters«. Das bedeutet - unter anderem - daß das, was ich versuche, noch nie versucht worden ist und es ist für mich beinahe beneidenswert, die Möglichkeit zu haben, einen jungfräulichen Forschungsbe- reich anzufassen. Später hoffe ich vielleicht, den Titel verkürzen zu können, etwa in »Grundriß der Dramaturgie des Papiertheaters« und zum Schluß in »Eine Dramaturgie des Papiertheaters«. Viel- leicht und hoffentlich.

Die Artikel in PAPIERTHEATER No. 3 nehmen mir teilweise die Worte aus dem Mund und greifen einigen meiner Gedanken vor. Ich will mir Zitate erlauben, wenn es nötig ist.

Der Inhalt meines Vortrags ist etwa folgender:

- Erst eine kurze **Definition der Dramaturgie**, begleitet von einigen Gedanken über **Papiertheater als Theater**.
- Ich versuche dann, eine verwendbare **Theaterdefinition** zu finden und das Papiertheater darin als einen Teil des Puppenspiels, oder, wie ich es nenne, das **Animationstheater** einzubinden. Das leitet zu einem Versuch, die **konstituierenden Elemente** des Papiertheaters zu isolieren und damit eine verwendbare Definition zu formulieren.
- Dann folgt ein Versuch, die Elemente aufzuli- sten und in Quantitativen und Qualitativen ein- zuteilen.
- Danach etwas Schwieriges, etwas, das ich hier **das Problem der Ironie** nenne, von etwas scheinbar Kontroversem: **Spiel oder Inszenie- rung** gefolgt.
- Und dann am Ende einige Gedanken über die **»Walküre«** Inszenierung, die Sie auf Video gese- hen haben.

Also los:

»Einleitung zum Grundriß der Dramaturgie des Papiertheaters«

Ich habe meinem Vortrag auch drei Untertitel gegeben:

»Mit Sturmschritten aus dem Biedermeier ins 21ste Jahrhundert« oder »Wie und Wann wird das Papier zum Theater« oder »Vom Kinderspielzeug zum professionellen Theater«

Anfangs will ich ganz kurz definieren, was ich unter Dramaturgie verstehe. Laut Fremdwörter- buch ist Dramaturgie die **Theorie des Dramas oder des Theaters**, also schlicht und einfach, wie man ein Stück schreibt und spielt. Das berühmte- ste Beispiel ist wohl Lessings »Hamburgische Dra- maturgie« aus den Jahren 1767 bis 69, wo er gerade das tut. Dramaturgie kann normativ sein wie in den französischen klassischen Forderungen nach den drei Einheiten: Der Zeit, des Ortes und der Handlung. Aber sie kann natürlich auch deskriptiv sein: Welche Möglichkeiten, Modelle und Mittel stehen zur Verfügung? Ich will versuchen, einen Umriß von den Bedingungen zu geben, unter denen das Papier zum Theater werden kann, wel- che Elemente zur Verfügung stehen, und innerhalb welchen Rahmens sie sich variieren lassen: Also eine Dramaturgie.

2. PAPIERTHEATER ALS THEATER

Was denn ist Papiertheater?

Papiertheater ist ein **theatralisches Medium mit dem man Theatervorstellungen machen kann**. Die Materialien sind, wie wir alle wissen, Kulissen und Hintergründe aus gedrucktem oder gemaltem Papier oder Pappe. Die auftretenden Personen und Rollen sind ebenfalls aus gemaltem oder gedruck- tem Papier oder Pappe. Daß die Materialien ent- weder vervielfältigt gedruckt oder einmalig gemalt sein können, ist unter dieser Betrachtung nicht wesentlich. Wesentlich ist aber, daß alles grundlie- gend flach und zweidimensional ist. Wenn plasti- sche Dekorationsteile und Figuren vorkommen, nähern wir uns schon den Marionetten und das ist schon was anderes, mit dem ich mich heute nicht befasse.

Wesentlich ist auch, daß das zugrundeliegende Konzept für das Papiertheater ein Modell der barocken Perspektivbühne ist, also ursprünglich ist das Papiertheater ein MODELL des großen Theaters. Deshalb auch der ursprüngliche Name des dänischen Papiertheatervereins: »Dänische Modelltheater Gesellschaft«. Heute heißen wir, wie bekannt, »Dänischer Papiertheaterverein«, und dabei ist auch ein Unterschied, über den man früher nicht im klaren war und der aus meinen weiteren Ausführungen hoffentlich hervorgeht.

Man könnte natürlich anfangsweise fragen, ob es möglich ist, mit Papiertheater Theater zu machen. Und wirklich, einer der Anlässe war eine Bemerkung von Frau Metzsch: »Was Du und andere mit dem Papiertheater machst, ist etwas, wozu es überhaupt nicht gedacht war es war ein pädagogisches Spielzeug in der bürgerlichen Kinderstube, um der jungen Generation gute bürgerliche Werte einzuprägen, wie sie aus guten bürgerlichen und moralisierenden Stücken hervorgingen. - Und als das auf dem großen Theater mit Stücken von Hauptmann, Ibsen und Strindberg nicht länger der Fall war, kam das Papiertheater aus dem Gebrauch.« Nach der Erinnerung zitiert.

Gestanden: Es war ja nie die Absicht, mit den hunderterten der herausgegebenen Bogen professionelle Papiertheater-Spieler auszubilden, und öffentliche Papiertheater-Vorstellungen waren vor den letzten 10 oder 15 Jahren ganz außergewöhnlich (so viel ich weiß, ich lasse mich aber gerne darüber korrigieren).

Aber ich bin überzeugt, daß wenn es in Kiel, Preetz und Odense keine Festivals gegeben hätte, und überhaupt professionelle öffentliche Vorstellungen gespielt worden wären, dann wäre das heutige generelle Interesse nicht möglich geworden.

Und daß diese Veranstaltungen möglich sind, beweist genau, daß man mit Papiertheater Theater spielen kann.

Also ist es eigentlich nicht nur eine Behauptung, daß man mit Papiertheater Theater spielen kann, sondern eine Tatsache.

3. THEATERDEFINITIONEN

Versuchen wir jetzt eine Frage und eine Definition:
Die Frage: Was ist Theater?
Die Definition: Theater ist, wenn A und B vor C spielen, oder ein bißchen deutlicher: Theater ist,

wenn ein Spieler A für einen Zuschauer C eine andere Person B spielt. Diese Definition stammt von dem amerikanischen Verfasser Eric Bentley (der ein großer Förderer von Bertold Brecht im englischen Sprachgebiet ist.) Auf englisch lautet die Definition: » A impersonates B while C watches.«

Wir haben also: A: den Spieler
B: die Rolle
C: den Zuschauer

- Betrachten Sie bitte Abbildung 1
Gewöhnlicherweise gibt es mehrere Spieler (A2, A3, A4 usw.), die mehrere andere Personen (B2, B3, B4 usw) spielen und mehrere Zuschauer (C2 bis C2000). Was im Raum zwischen B und B4 geschieht (der Konflikt und seine Auflösung) ist die **dramatische Handlung**.

Die Grundlage des Theaters ist eine gemeinsame Abmachung zwischen Spieler(n) und Zuschauer(n), eine Fiktion, die sobald der Spieler zu spielen beginnt, anfängt, also wenn A zu B wird. Diese Fiktion bildet einen fiktiven Raum und einen fiktiven Zeitverlauf, die von dem realen Raum und der Zeit, die A und C teilen, unterschiedlich sind. Der fiktive RAUM kann irgendwo und überall sein, die fiktive ZEIT kann kürzer oder länger als die reale Zeit - Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft - sein.

- Abbildung 1/2:

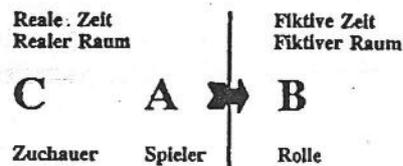
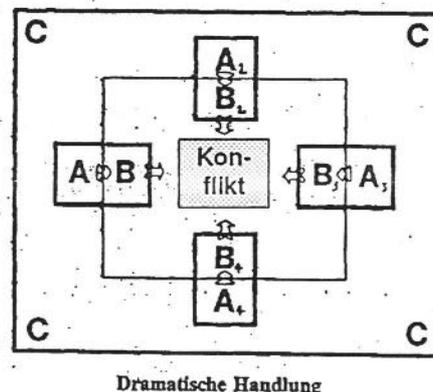


Abb. 2



Die verschiedenen Ausdrucksformen, denen die Spieler sich bedienen sind Sprache, Gesang und Tanz. Nach ihnen bilden sich die Hauptgattungen: Schauspiel, Oper, Ballett.

Und wenn die Spieler nicht selber auftreten, sondern Objekte, Puppen, Schatten, Figuren, durch Stimmen und Bewegungen belebt, haben wir die große und mannigfache Familie des Puppenspiels, die man auch unter der gemeinsamen Bezeichnung des Animationstheaters zusammenfassen kann. Das ist eine verwendbare Bezeichnung, wenn man von dem ganzen »Puppen«-theaterbereich spricht, weil es nicht auch die Bezeichnung einer Gattung ist. Alle Arten des Animationstheaters, seien es Marionetten, Handpuppen, Schatten, Objekte UND Papiertheater, haben das gemeinsam, daß die Quelle der Bewegungen und Stimmen der auftretenden Puppen, Figuren oder Animationsobjekte nicht von ihnen selbst kommen, sondern daß sie durch einen Animator, Manipulator oder »Erzähler« (der auch mehrere Personen sein kann) belebt oder animiert werden müssen. Genau das macht das Papiertheater zum Teil des Puppen- oder Animationstheaters. In den Worten unserer Definition sind im Animationstheater A und B physisch völlig getrennt.

Ich weiß natürlich sehr wohl, daß historisch gesehen, daß Papiertheater die jüngste Art des Animationstheaters ist, kaum 200 Jahre alt, während andere Puppentheaterformen 2000 jährige Ahnen haben. Nicht nur deswegen nähert sich, besonders in Deutschland und Dänemark das Papiertheater zögernd den anderen Arten des Animationstheaters. Und die Frage ist immer: »Haben wir überhaupt etwas gemeinsames?« Dietger Dröse drückt es in PAPIERTHEATER No. 3 so aus, wenn ich zitieren darf: »Der Papiertheaterspieler setzt die dümmste Puppe als Darsteller ein, die man sich denken kann. Ein Stück starrer Pappe, oft nur einseitig und über ein ganzes Stück im Bild gestaltet, ist nicht geeignet, über längere Strecken einen guten Dialog mit eben einem solchen Stück Pappe zu führen und sei er selbst von Goethe.« Zitat Ende. Doch! Beim letzten Papiertheatertreffen haben wir genau das gesehen. Und vor kurzem habe ich eine 2 1/2 stündige Aufführung von »Es war einmal...« gesehen mit den lebendigsten Papiertheaterfiguren, die ich je erlebt habe. Also mit sorgfältiger und einführender Animationstechnik ist es tatsächlich möglich, auch steife Pappe zu beleben. Und dann wird das Papiertheater in der Tat zum wirklichen Puppenspiel. - Und deshalb ist der heutige Name des dänischen Papiertheatervereins der richtige.

Man kann dann fragen, was dieses Stück Pappe z.B. mit einer ausdrucksvollen Drahtmarionette gemeinsam hat. Man könnte ebenso fragen, was dieselbe Marionette und irgendein Objekt oder ein Schatten gemeinsam haben, die doch ohnehin zum Animationstheater gehören. Und wenn wir von »dummen Puppen« sprechen, muß ich gestehen, daß eine der rührendsten Geschichten, die ich im Animationstheater gesehen habe, die Liebe zwischen einer Kaffeebohne und einem Zündholz war.

Der große Unterschied aber zwischen Papiertheater und den anderen Formen von Animationstheater liegt meiner Meinung nach in einer ganz anderen Richtung: nämlich darin, daß die traditionellen Puppentheater wie Marionetten und Handpuppen grundsätzliche öffentliche Formen sind, von professionellen Spielern und Gauklern bewegt, und das Papiertheater ursprünglich eine private Form ist, die von Dilettanten und Amateuren betrieben wird. Darin liegt der große Unterschied. Aber ich wiederhole: ganz von außen gesehen ist das Papiertheater ein Teil des Animationstheaters - also ein Teil des Puppenspiels. Und es freut mich, in Röhlers »Vorwort« zu seinem Manuskript »Das Europäische Kindertheater« zu lesen, daß (und ich zitiere): »Eine Geschichte des Theaterbogens und der damit bespielten Theater stellt zweifellos ein Teilgebiet der Geschichte des Puppenspiels dar.« - und weiter, daß einer der Mitbegründer der UNIMA, des internationalen Verbandes des Puppenspiels, ihn aufgefordert habe, das Gebiet des Papiertheaters zu erforschen.

Und ich bin froh, daß wir heute Vertreter der UNIMA bei uns haben.

Die Verwandtschaft zwischen Puppen- und Papiertheater geht übrigens auch daraus hervor, daß das Papiertheater sich oft sogenannter »plastischer Figuren« bedient, die mehr oder weniger beweglich sind und die in der Tat eine Art von Stangen- oder Drahtmarionetten sind, ob wir das wollen oder nicht.

4.1. PAPIER THEATER

Wenden wir uns jetzt an das Papiertheater im Detail. Welche Möglichkeiten gibt es und welche Variablen stehen zu unserer Verfügung?

Am Anfang war das Bild! Nicht das Wort (oder die Tat). Wenn es um Papiertheater geht ist am Anfang das Bild!

Man kann sich Papiertheater ohne Worte oder ohne Handlung sehr gut vorstellen. Die meisten von uns kennen »Papiertheater-Symphonie 1 & 2«. Aber auch im gedruckten Standardrepertoire gibt es wortlose Vorstellungen, »Dänemark« von Jacobsen z.B. Man kann auch das ganze Trentsensky-Repertoire nehmen, zu dem es keine Texte gab, oder die Ausgaben von Pellerin. Man kann sich Papiertheater aber nicht ohne Bilder vorstellen - das wäre Hörspiel.

Einer der Vorläufer des Papiertheaters war, wie wissen, der Guckkasten (oder Peepshow), dessen genaue Verwandtschaft mit dem Papiertheater wohl noch nicht ganz klar ist. Daher kommt aber das perspektivische Bild, das auch im Papiertheater zentral ist. Das Bild im Papiertheater besteht, wie wir alle wissen, aus einem gemalten oder gedruckten Hintergrund und einer Anzahl von Kulissen und Versetzstücken. Aber das wird doch nicht von selbst zum Theater. Wie und wann wird dann das an sich statische Bild, das Papier, zum Theater? wenn man etwas Dynamisches hinzufügt: wenn das Bild animiert oder belebt wird. Das heißt laut unserer Definition, wenn der Papiertheaterspieler (A) sich Rollen annimmt, wenn er die gedruckten oder gemalten Figuren (B1, B2 usw.) mit Stimmen und Bewegungen vor den zuschauenden C führt. Die Dynamik entsteht typisch aber nicht ausschließlich durch eine dramatische Handlung.

Der Papiertheaterspieler kann auch eine Reihe von Bildern, eine Szenenfolge, durch Zeitverlauf, mit Beleuchtungswechseln, Geräuschen und Musikunterlagen beleben. Die Tableau-Serie »Dänemark« ist abermals ein gutes Beispiel: Ich nenne es immer : »ein Musikvideo für Papiertheater aus dem Jahre 1886«. Und das ist genau, was es ist: Eine Reihe von Bildern mit Musikunterlagen. Die Bilder zeigen charakteristische dänische Landschaften und historische Orte. Die Musikunterlage, die entweder gespielt oder gesungen werden kann, besteht aus bekannten Liedern in Verbindung zu den gezeigten Orten. Keine Figuren und kein Dialog, aber der Aufbau in der Reihenfolge der Tableaus zu einer gefühlsmäßigen Steigerung ist ganz deutlich und erkennbar.

Am anderen Ende des Spektrums haben wir die Nonfigurativen, von Kandinsky inspirierten Versuche von Frits Grimmelikhuizen, die wir beim letzten Papiertheatertreffen in Preetz gesehen haben. Gleichfalls ist es auch möglich, die Begrenzungen der gewöhnlichen Proszeniumsöffnung zu

sprengen (Gleichfalls Frits Grimmelikhuizen und auch z.B. die Vorstellungen des Theaters für Mich). Wir können also hier feststellen, daß wir die Theaterdefinition tatsächlich erweitern können etwa zu folgendem:

Papiertheater ist eine strukturelle Reihe von dynamischen Bildern, wo die Bilder aus gedruckter oder bemalter Pappe oder Papier bestehen. Die dynamische Struktur entsteht durch eine Szenenfolge, entweder - und am üblichsten - von einer dramatischen Handlung gesteuert, oder von einem Verlauf von Bildern, Musik und Geräuschen.

4.2. DIE ELEMENTE DES PAPIERTHEATERS

Betrachten wir jetzt die möglichen quantitativen und qualitativen Elemente der Papiertheaters insbesondere unter dem Blickpunkt »strukturierter Dynamik« oder »dynamischer Struktur«.

Meine Überlegungen hinter diesem Vortrag sind nicht nur theoretische Gedanken, sondern aus ganz praktischen Erfahrungen und Vorgängen hervorgegangen. So auch die Elemente des Papiertheaters, zum Beispiel:

Als ich die Synopsis zur »Walküre« von dem Bearbeiter erhielt und ein »Drehbuch« daraus machen sollte, mußte ich überlegen, welche Elemente zur Verwirklichung des Stoffes zur Verfügung stünden:

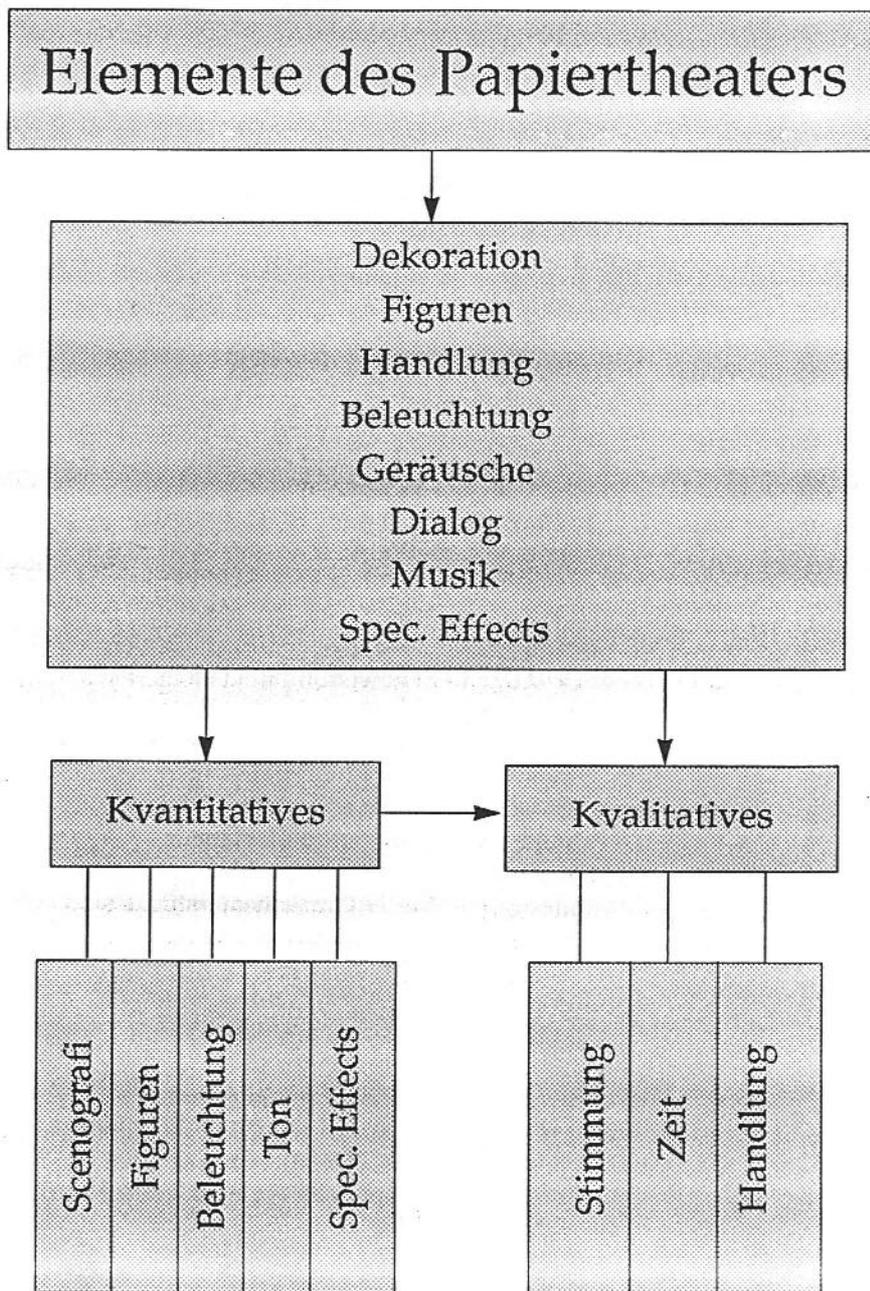
Dabei find ich folgendes:

1. Die Dekoration: wo spielt die Szene?
2. Die Figuren: Wer ist auf der Bühne?
3. Die Handlung: Was geschieht zwischen den Personen?
4. Die Beleuchtung: Welche Zeit des Tages? und wie ist das Wetter?
5. Der Dialog: Wie drückt sich die Person aus?
6. Die Geräusche: Was geschieht in der Natur?
7. Die Musik: Wie wird die Stimmung hervorgerufen und unterstützt?
8. Special Effects: Welche anderen Möglichkeiten gibt es: Im konkreten Beispiel gab es Dia-Projektionen mit Szenentiteln und Erklärungen und eine Projektion von reitenden Walküren an den Wänden des Zuschauerraums. Vielleicht kann man solches unter der gemeinsamen Bezeichnung von bühnenüberschreitenden Effekten zusammenfassen

Diese 8 Elemente oder Variablen kann man auch

ein bißchen anders in quantitative und qualitative Elemente einteilen. Oder vielleicht die physischen Mittel und ihre Ausdrucksmöglichkeiten.

- Abbildung 3 -



Zu den quantitativen Wirkungsmitteln gehören:

- Die Szenographie: Die Dekorationen in ihren verschiedenen Formen, grundsätzlich statisch
- Die Figuren: zweidimensionelle, aber potentiell dynamisch
- Die Beleuchtung
- Der Ton: Stimmen, Geräusche, Musik
- Special Effects, die allerlei Formen annehmen können, auch bühnenüberschreitende.

Die qualitativen Mittel (oder was man mit den quantitativen Mitteln hervorrufen kann:

- Stimmungen: (typisch durch Beleuchtungen und Musik/Geräusche
 - Zeit(verlauf): (typisch durch Beleuchtungswechsel)
 - Handlung: (typisch durch agierende Figuren und den entsprechenden Dialog). Die dramatische Handlung besteht am einfachsten aus einem Konflikt. B (unserer Definition) will etwas, entweder die Prinzessin heiraten oder den Feind vertreiben (und die Prinzessin heiraten), oder Macht oder Geld (so daß er die Prinzessin bekommt). Er stößt aber auf Widerstand von B2 und s3 (oder von der Prinzessin). Der darauf folgende Konflikt bildet die dramatische Handlung, sowohl in den einzelnen Szenen als auch in dem ganzen Stück. Auf einem gewissen Punkt steigert sich die Handlung zum Klimax und der Held überwindet allen Widerstand und bekommt die Prinzessin oder er geht unter und stirbt. Und so haben wir die Komödie und die Tragödie oder umgekehrt, wenn der Held nicht sympathisch ist.
- Mindestens 99% aller Papiertheaterstücke sind nach diesem 3 oder 5 aktigen elementar aristotelischen Modell der dramatischen Handlung gegliedert. Auch mindestens 90% aller heutigen TV-Serien und Stücke sind gleichfalls so aufgebaut. Auch auf der Bühne ist dieses Modell noch heutzutage ganz üblich, wenn auch so verschiedene Dramatiker wie Bert Brecht, Botho Strauch, Herold Pinter und Alan Ayckbourn neue Wege für die Struktur des Dramas suchen.
- Beim Papiertheater sind bewußte Formexperimente sehr selten. Im gedruckten Repertoire kommen sie, soviel ich weiß, überhaupt nicht vor mit »Dänemark« als Ausnahme. Was ich nur nennen kann, sind die schon erwähnten Experimente von Frits Grimmelikhuisen und die Vorstellungen des Theater für Mich. Beide sind deutliche

Beispiele von grenzüberschreitendem oder grenzerweiternden Papiertheater. Ich hätte ihnen gern mehr Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet, aber dazu ist die Zeit und - meine Erinnerung zu kurz.

4.3. BEGRIFF DER IRONIE

Wenn wir das Papiertheater als ein heutiges, mögliches Theatermedium betrachten, meldet sich ein Problemkreis, den man von verschiedenen Standpunkten betrachten kann. Man kann es das Problem der Gattung, des Stils oder das Problem der Ironie nennen. Die grundlegende Ironie ist natürlich, daß lebendige Personen von kleinen steifen Figuren aus bemalter Pappe »verkörpert« werden - und viele Leute finden das lächerlich. Weiter, daß man etwas aus der biedermeierischen guten Stube herausnimmt und es in die kulturelle Öffentlichkeit des 20.sten Jahrhunderts bringt und außerdem fordert, daß man es als Theater ernst nimmt, nicht nur als kulturelles Kuriosum und Nostalgie. Die Ruhe, womit alles, wenn auch spektakulär und melodramatisch, auf der Papiertheater-Bühne geschieht, steht eigentlich im Gegensatz zu allem, was in den Medien heute dargeboten wird - z.B ist es auf jede Weise der diametrale Gegensatz zum Musikvideo.

Man kann sagen, daß es mit dem Papiertheater einen Zusammenstoß von Fiktiv-Raum und -Zeit mit Real-Raum und -Zeit gibt, größer als es bei den meisten übrigen Gattungen der Fall ist. Wenn ich in diesem engen Kreis die Königin von Dänemark zitieren darf: »Das Papiertheater ist der Gegensatz von Totaltheater. Man muß bereit sein, sich vom kleinen magischen Viereck einsaugen zu lassen.« Ende Zitat. Man braucht dazu, was man auf englisch »Willing suspension of disbelief« nennt (frei ins Deutsche übersetzt: »die Skepsis bitte an der Garderobe abgeben.«) Nicht alle Leute sind dazu bereit, ebenso viele Leute, wie die, die Oper und Ballett gekünstelt finden. Die populärsten Gattungen heutzutage sind die, die am meisten realistisch scheinen wie z.B. in der TV Familiensage oder in den unendlichen »Soap Operas« wie »Coronation Street, wo unser Freund Peter Baldwin jetzt eine der Hauptrollen spielt und es jetzt mehr als 5000 Folgen gibt. Am anderen Ende finden wir das Papiertheater. Diesen obengenannten Zusammenstoß nenne ich eine Art von Ironie. Aber ist diese Ironie immer dieselbe? Hängt sie vielleicht von der Art der Vorstellung ab? Zum Beispiel, wenn man heute Stücke aus dem Originalrepertoire des

Papiertheaters wie »Lumpaziusvagabundus«, »Die Reise um die Erde in 80 Tagen« oder den dänischen Papiertheaterklassiker »Die Zirkuskinder« spielt. Ist es auf dem Papiertheater möglich, diese alten Stücke sozusagen im Nennwert zu spielen, was kaum auf der großen Bühne möglich wäre? Das Medium des Papiertheaters ermöglicht das durch seine eingebaute Distanz, seine Ironie. Und es ist einer der großen Zauber des Papiertheaters, daß man hier diese alten Schinken noch spielen kann. Hier hat die Kleinform, oder kleinste Form etwas mit der größten Form gemein: der Oper. Auch da kann man eben heute die größten Gefühle, Haß und Liebe, aus vollem Register ausdrücken. Warum das da möglich ist, führt hier zu weit, aber wenn man »Den kleinen Prinzen« oder »Ehregard« von Tania Blixen, oder andere Stücke spielt, wo man die Geschichte sowieso »ernst nehmen will, kommt es dann nicht auf eine andere Ironie an?

Was geschieht, wenn das Theater nicht so offenbar ein Modell des alten großen Theaters ist? Wie funktionieren die Elemente des Papiertheaters in einer selbständigen Inszenierung? Die grundlegende Ironie, die Spielkonvention des Papiertheaters besteht noch: Steife Figuren sollen Menschen vorstellen. Was entscheidend ist, ist die Wahl vom Stil und von der Inszenierung, denn in der Tat fangen wir immer mit »tabula rasa« an: dem leeren Raum, der leeren Bühne. Alles hängt davon ab, was wir da hineinstellen. Wenn man die Dekorationen des klassischen Papiertheaters aufstellt und Melodramen und Volkskomödien vorspielt, wird es ohnehin deutlich, wovon es handelt. Gleichweise, wenn man z. B. eine Neuinszenierung von »Die Reise um die Welt« versuchen wollte. Dann würde es deutlich sein, daß es sich um eine ganz andere Interpretation handelt; und gleicherweise mit dem Kleinen Prinzen mit Dekorationen nach den Originalillustrationen, und ebenso mit »Ehregard«, wo die Dekorationen und Figuren - und natürlich grundsätzlich die ganze Geschichte - so deutlich im 20. Jahrhundert geschaffen worden sind, aber auf das 19. Jahrhundert zurückschauend mit der darin eingebauten Ironie. Umgekehrt habe ich eine Neuinszenierung vom dänischen Nationalschauspiel »Es war einmal...« versucht, wo die

Dekorationen und Figuren noch traditionell waren und die Neuinterpretation nur im Dialog lag. Dieses ist nur teilweise gelungen und das war möglicherweise auf die widersprechenden Signale der Aufführung zurückzuführen.

Das Problem der Ironie ist, glaube ich, »des Pudels Kern«, wenn wir über die Möglichkeiten des Papiertheaters als heutiges Theater sprechen~ Was ich eben jetzt gesagt habe, könnte noch komplizierter sein ~

Die Ironie ist der Grundzug und die Frage ist dann, ob verschiedene Stücke und Inszenierungen verschiedene Formen von Ironie auslösen oder Varianten innerhalb derselben großen Ironie (sind). Die Distinktion mag nur akademisch sein, aber Sie können mir hoffentlich folgen, wenn ich behaupte, daß es einen Unterschied gibt zwischen:

1. einer heutigen Aufführung von einem alten naiven Stück wie »Die Zirkuskinder'' oder »Der Kurier des Zaren«, und zwischen
2. einer Neuinszenierung von einer heutigen Geschichte, wo die Ironie sowieso eingebaut ist, wie »Ehregard«, und zwischen
3. einem halbstündigen Konzentrat von einem weltumfassenden Gesamtkunstwerk des größten Formats wie »Die Walküre«.

Alle drei Vorstellungen sind Papiertheater und auch Theater. Im Moment muß ich die Frage offen lassen und sie zur Diskussion empfehlen.

4.5. SPIEL UND INSZENIERUNG

Jetzt kommen wir zu dem, was scheinbar ein Streitpunkt ist. Ein Freund und Kollege von mir hat gesagt. »Du machst Inszenierungen, wir anderen spielen bloß.« Dieser scheinbare Unterschied zwischen Amateur und Profi, glaube ich, ist falsch. Es ist nicht zufällig, daß über meine Bühne auf Latein steht: »Spielen ist notwendig«, und wenn immer eine neue Vorstellung vorbereitet wird, die nicht bloß die ausgelieferten Dekorationen und Figuren von m+n oder Priors verwendet, dreht es sich in der Tat um eine Art von Inszenierung. Es kann natürlich mehr oder weniger bewußt und geschickt sein, von Erfahrungen und Voraussetzungen abhängig, und auch davon, welche Mittel zur Verfügung stehen. Aber grundsätzlich ist es derselbe Vorgang, und grundsätzlich gibt es in dieser Hinsicht keinen Unterschied zwischen Amateur und Profi. Nicht nur das, auch wenn

genau »nach dem Buche« gespielt wird, benutzt man eine Inszenierung, es ist nur die eines anderen, dem Verleger oder dem Verfasser. Man kann auch sagen, daß die Inszenierung mehr oder weniger spielender oder bewußt gemacht werden kann, aber das trennt auch wieder nicht Amateur und Profi.

Um diese belasteten Bezeichnungen zu vermeiden, könnte man einfach sagen, daß entscheidend ist, ob man primär für sich selbst spielt, oder inwiefern man Lust und Zeit hat, auch für (wie viele) andere zu spielen. Dann zeigt es sich von selber, wo die Vorstellung hingehört und dann kann sie nach ihren eigenen Bedingungen beurteilt werden.

5. EIN BEISPIEL

Um die Probleme von Ironie und Interpretation zu exemplifizieren, möchte ich ein konkretes Beispiel nehmen: meine Inszenierung von Wagners »Walküre«, zweiter Teil des Nibelungenrings. Das ist ohnehin mein bisherig anspruchvollster Versuch, die Grenzen des Papiertheaters zu erweitern oder zu sprengen. Deshalb gibt es hier sowohl gut gelungene Ideen und Versuche, als auch Mißverständnisse und Fehler und vielleicht eben deshalb ist es ein lehrreiches Beispiel.

Seit dem mir die vier Scholz-Bogen mit den Ring-Figuren bekannt wurden, habe ich mit der Idee einer Papiertheater-Aufführung herumgespielt. Wir wissen ja, daß es keinen Text dazu gibt, nicht einmal eine Ausstattungsliste, und deshalb auch nicht, wie es von Anfang an gedacht war. Die Figuren lehnen nur indirekt an nachweisbare Aufführungen und der Zeichner scheint teilweise nicht ganz genau zu wissen, wovon das Stück handelt. Z. B. hat er Hunding mit einem riesigen Hammer ausgestattet, die Walküren sehen wie griechische Göttinnen aus, und Wotan könnte ohne weiteres Zeus sein.

Nach den Figuren kommen die Dekorationen: Da nachweisbare Vorschläge fehlten, war es natürlich, zu den Quellen zu gehen, das heißt: zu den bayreuther Uraufführungen von 1876 und den Dekorationsentwürfen dazu: Das ist Papiertheater! Glücklicherweise sind die Wagner-Aufführungen so gut dokumentiert, daß es keinen Mangel an Quellenmaterial gab, auch nicht für die Kostüme, die allmählich die meisten von den Scholz-Figuren ersetzen.

Der äußere Anlaß war natürlich, daß die Oper in

Aarhus zum zweiten Mal ihren sehr erfolgreichen »Ringzyklus« begonnen hat. Meine Wagner-Kennntnis ist minimal und ohne die freundliche Mitarbeit des Regieassistenten der Oper, der glücklicherweise auch an unserem Theater arbeitet, wäre das Ganze ganz und gar nicht möglich geworden.

Unsere Idee war »Wagner für Anfänger« und dabei die Geschichte der vier Teile Rings in Bildern mit Musikunterlagen zu erzählen. Aus dieser Grundidee ist alles hervorgegangen. Bei jedem Akt haben wir gefragt, »was geschieht hier, was ist hier Grundgeschichte? Und wie zeigen wir das in 'dynamischen Bildern'?« Die projizierten »Übertitel« waren sowieso auch gegeben als ein freundlich-ironischer Gruß an die große Oper, wo dasselbe gebraucht wird. Die wagnerischen Szenenüberschriften und die anschließenden Erläuterungen kamen als Teil der »Wagner für Anfänger« mit. Musikalisch bedienten wir uns sowohl Ausschnitten einer Originalaufnahme, als auch neuarrangierten, ausgewählten Leitmotiven auf Synthesizer gespielt. Den Grad von Erfolg dieser Mischung haben Sie selber beurteilen können. Sehr früh kam der Entschluß, jedem Akt einen gesungenen Höhepunkt zu geben. Dazu zwei dänisch gesprochene Monologe von einerseits Sieglinde und andererseits Siegmund im ersten Akt (»Der Männer Sippe saß im Saal...« bzw. »Ein Schwert verhiess mir der Vater...«)

Es war nie unsere Absicht, eine Parodie zu machen, wenn es auch von dem, was ich eben gesagt habe, so scheint; aber auch die konservativsten Wagnerianer werden es nicht übelnehmen, wenn einige scheinbar logische Interpolationen und Anachronismen erschüttert wurden. Ganz herzlich, wenn ich ein Motto über unsere 'Ring'-Inszenierung hätte wagen dürfen, wäre es: »Die Liebe soll möglich sein.« Ich habe das aber unterlassen, weil das leicht zu pathetisch und anspruchsvoll lauten könnte, und weil ich eigentlich auch nach ungefähr 10 Aufführungen eigentlich nicht weiß, was für eine Vorstellung wir gemacht haben.

Zur Erläuterung des Videos möchte ich folgendes vorausschicken:

1. Es ist keine Wiedergabe auf meinem Papiertheater, sondern einfach eine Reproduktion, wie sie auch von allen großen Theatern hergestellt werden, d.h. mit fester Kamera ohne Änderung der Beleuchtung usw. Dadurch kommt es natürlich zu gewissen 'technischen' Mängeln. Aber ich hoffe, daß man trotzdem einen Eindruck von der Aufführung erhält.

2. Die Aufnahme zeigt leider nur das, was auf der Bühne geschieht und nicht das, was ich in meinem Vortrag als »bühnenüberschreitende Effekte« genannt habe: einmal die »Übertitel«, die teilweise die deutschen Dialoge ins dänisch übersetzten und außerdem die Szenenüberschriften Wagners und Erläuterungen der Handlung, was ein bißchen an den Stummfilme erinnert, andererseits an 'Walküren-Ritt', der sich nicht auf der Bühne abspielt, sondern als Schatten auf den Wänden des Zuschauerraums.

Was uns nicht gelungen ist, wurde wohl auch Freitag ganz deutlich: Es wurde nicht »Wagner für Anfänger«. Der Anfänger war ich. Das geht auch aus den Rezensionen hervor. Drei von vier waren sehr gut und positiv, sie waren aber von Opernrezensenten geschrieben, die sehr einverstanden waren. Die vierte wußte nichts von Wagner, Oper oder Papiertheater, und sie mochte keine von denen. Für Anfänger war es also nicht gelungen, aber den Kennern gab sie sowohl Spaß als auch Erstaunen, besonders die »falsche Hochzeit« mit dem interpolierten Trauermarsch aus 'Lohengrin'. Was besonders problematisch bei der Umwandlung von der großen Oper zum kleinen Papiertheater war, waren die Auseinandersetzungen des zweiten Aktes zwischen Wotan und Fricka und der Wechsel der Loyalität von Brünnhilde. Das glaube ich, wurde für die Uneingeweihten nicht ganz klar. Bei einer späteren Wiederaufnahme wird 'Die Walküre' um ungefähr 10 Minuten erweitert, um unter anderem dies zu verdeutlichen.

Was so ziemlich gut gelungen ist, ist die Mischung von Originalton und Neuarrangiertem, wie auch die rein technischen Kürzungen und Zusammenfügen. Aber mein Tonmeister ist auch ein wahrer Zauberer mit einem wohlausgestatteten Studio. Was auch gut funktionierte, war die Rezitation mit Musikunterlage. Das wird in den zukünftigen Teilen des Ringes ausgebaut werden.

Es war alles ein Versuch und wir vier: der Bearbeiter, der Musiker, der Tonmeister und ich, die wir für das Projekt hauptverantwortlich waren, versuchen unsere Zusammenarbeit weiter auszubauen, erstens bei dem 'Siegfried', der im September Premiere hat, und später in den anderen Teilen des Ringes, mit einer geplanten Gesamtauführung im Jahre 1996, wenn meine zehnte professionelle Papiertheater-Saison beginnt.

6. ZUM SCHLUSS

will ich nur sagen:

Man muß wagen

Man muß etwas auf dem Herzen haben

Man muß der Geschichte, die man erzählen will, treu sein

Man muß alles daran einsetzen

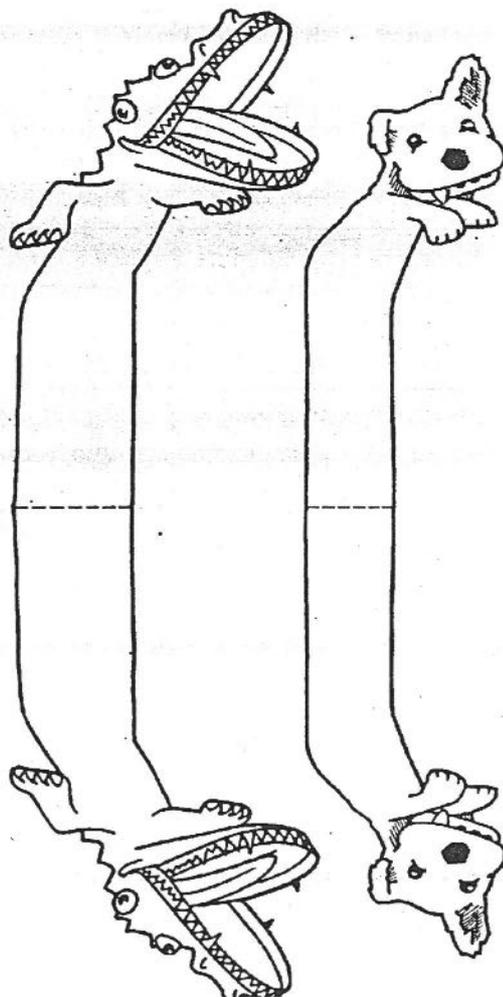
Man muß konsequent sein

Dann wird das Bild dynamisch

Dann werden die Figuren lebendig

Dann wird das Papier zu Theater

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

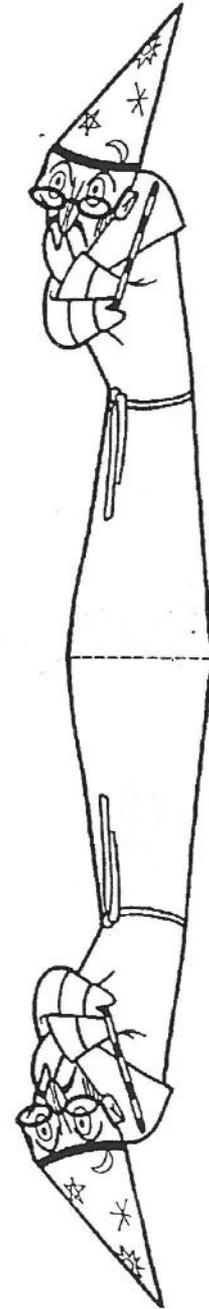


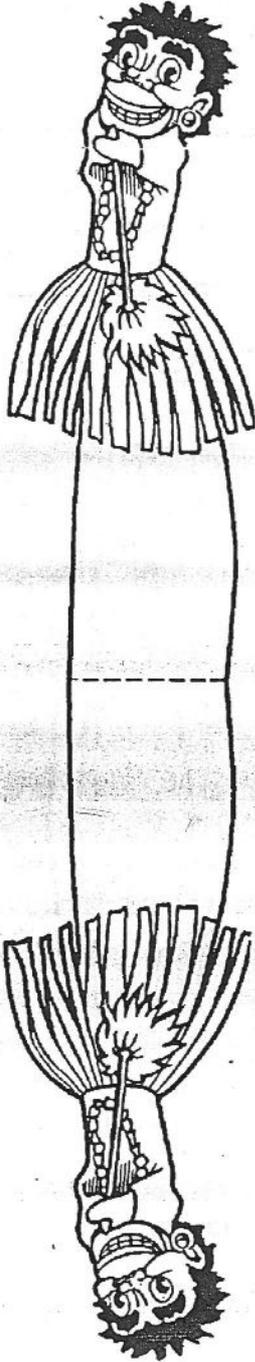
DISKUSSION »PUPPENTHEATER - PAPIERTHEATER«

Dietger Dröse

Meine Damen und Herren,
Wir wollen hier versuchen, eine Diskussion anzufangen, die hoffentlich nicht heute und nicht morgen beendet ist. Es geht um die beiden theatralischen Bereiche 'Papiertheater und Puppenspiel'. Wie gehören die zusammen, gehören sie überhaupt zusammen? Von niemandem hier oder draußen soll das so verstanden werden, als wünsche irgend jemand eine Abgrenzung. Das Boot ist das gleiche, aber wir befinden uns hier auf einem Papiertheater-Symposium, und da ist es wichtig, auch intern Standpunkte zu erarbeiten, die zunächst einmal primär für den Papiertheaterspieler zum Denkanstoß wird, vielleicht neue Stile der Aufführung zu entwickeln und auch zu erkennen, wo Grenzen ihrer eigenen Aufführungen, ihres Aufführungsstils liegen. Das ist m. E. eine sehr aktuelle Sache, denn ich begreife das Papiertheaterspiel auch als neues Medium einer theatralischen Vermittlung. Dabei möchte ich betonen, es geht hier nicht um das Papiertheaterspiel des 19. Jahrhunderts in der Form, daß es in einer Stube oder im Familienkreis vorgeführt wurde, es geht nicht mehr um das sog. private Papiertheater, sondern dank Preetz, dank Kiel, letztendlich W. Röhler um die öffentliche Aufführung. W. Röhler war meines Wissens der erste, der neben Marionetten-Papiertheater auch öffentliches Papiertheater gemacht hat. Seine Aufführungen in den 30iger bis 70iger Jahre wurden jedoch dann nicht im Sinne einer Kontinuität fortgesetzt, irgendwie liegt dann der Anfang 1986 in Kiel.

Es soll also versucht werden, den Spielern eine Vorgabe zu geben für ihre Gestaltung, ihre Aufführung, parallel oder konform zum Puppenspiel. Und hier schließe ich gleich an den Vortrag von Per Brink Abrahamsens an, der ja gesagt hat, und da stimme ich ihm voll zu: am Anfang steht das Bild. Das ist ein Satz, der m.E. sowohl im Theoretischen, wie auch im Praktischen sehr wichtig ist. Es ist eben das Bild und nicht die Puppe, das/die im Mittelpunkt steht. Für mich ist im Augenblick noch und ich lasse mich da gerne überzeugen - Papiertheater kein Puppentheater. Beide laufen zusammen in dem, was Per Brink 'Animationstheater' nennt. Man animiert ein Objekt, das eine theatralische Wirkung auch C, den Zuschauer ausüben soll. sei C ist also alles gleich, er soll wie in jedem Theater animiert werden, sondern es geht um die Ebene A und B., um das, was hinter der Bühne passiert. Dort werden Objekte animiert, sei es auf dem Puppentheater die Puppe, sei es im Bereich des Papiertheaters das Bild, um es mal ganz grob zu sagen. »Bild« ist hier Dekoration, ist Beleuchtung, ist natürlich auch die Figur, die Figur wird ja nicht ausgespart, und die Figur ist natürlich, das sagt Röhler, auch wieder eine Puppe oder eine Form der Puppe, weil sie bewegt wird. Aber die Puppe steht m. E. nicht im Mittelpunkt, sondern es ist, wie Per Brink richtig sagt, das Bild. Und beide, Puppentheater und Papiertheater vereinigen sich, wie es Per Brink nennt, im sogenannten Animationstheater. Ein furchtbares Wort, das sich hoffentlich zumal in





Deutschland nie einbürgern wird. ich hatte zum Thema Provokationen ausgearbeitet und an die einzelnen Teilnehmer dieser Diskussion vorab versandt. Da Per Brink Abrahamsen die Sache so auf den Punkt gebracht hat, will ich hier meine Rede nicht verlängern und Sie lieber zu Wort kommen lassen.

Dr. Gerd Taube

Also ich würde mich gerne mal auf dieses Thesenpapier* beziehen, weil ich mich etwas intensiver damit auseinandergesetzt habe. Sie haben die These aufgestellt, Papiertheater ist kein Puppentheater und ich würde darauf antworten, daß diese These genauso stimmt, wie die, daß Apfel keine Birnen sind. Dennoch sind beides Obstsorten. Und deswegen würde ich die Gegenthese aufstellen, Papiertheater ist kein Puppentheater, aber es gehört gemeinsam mit dem Puppentheater zu dem Komplex von historischen Formen visueller Kommunikation. Das ist für mich ein ganz entscheidender Ansatzpunkt, nämlich die historische Betrachtung dieser Formen. Sie sagen, Puppentheater sei so alt wie Theater überhaupt während sich der »Ursprung« des Papiertheaters recht genau festmachen läßt, weil er in einer historisch nicht zu lange Vergangenheit liegt, damit also auch die Quellen entsprechend sind, und es auch eine ganz wichtige Erfindung zur Voraussetzung hatte, nämlich die Lithographie, zumindest was die industriell gefertigten Papiertheater und seine Bogen betrifft. Dagegen ist der der Ursprung des Puppentheaters nicht so ohne weiteres verifizierbar und allenfalls sind also hypothetische Aussagen möglich, wann Puppentheater zum erstenmal aufgetaucht ist. »Der Puppenspieler« nach unserem

heutigen Verständnis ist ein Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts, genauso wie der Begriff des »Puppenspiels«, bzw. des »Puppentheaters«. Vor dem 19. Jahrhundert findet man diesen Begriff kaum, zumindest nicht als sprachliches Allgemeingut. Es gab ganz verschiedene Bezeichnungen, die eine spezialisierte Tätigkeit als Angebot kultureller Kommunikation umrissen, deren Kontext Sie auch benannt haben mit »Jahrmarkt«, mit »Märkten«. Ohne daß es einen einheitlichen Namen gab, war dieser kultureller Kontext das Wichtige und Ausschlaggebende. Für mich ist deshalb entscheidend, daß Puppentheater und das Papiertheater in ihrer Spezifik nicht am historischen Ursprung oder am vermittelnden Produzenten festzumachen, sondern an wichtigen soziokulturellen und damit auch funktionalen Kontexten. Und hier gibt es m.E. eine ganze Menge von Phänomene, die man unter der Bezeichnung visueller Kommunikation zusammenfassen kann. Genannt sind die Puppenspielformen, zu nennen wäre das mechanische Theater, zu nennen wären Automaten, Dioramen, Panoramen, Guckkästen und hier eben auch das Papiertheater. Ich will jetzt nicht weiter auf den Aspekt der Visualisierung eingehen, das wäre dann ein weitergehender Bereich, für mich ist hier ausschlaggebend, daß die in Ihrem Papier formulierte vermeintliche Verschiedenheit von Puppen- und Papiertheater auf einem definitiven Irrtum basiert. Puppentheater läßt sich m. E. nicht über ein Hauptelement der Aufführung, nämlich die Puppe definieren, sondern nur über eine Tätigkeit, die im Zentrum steht und diese Tätigkeit ist das Puppenspiel. Puppenspiel also nicht begriffen als eine wie auch immer schwammig zu

* Da Dr. Taube auf dieses Thesenpapier eingeht, muß ich es hier als Information hinzufügen, wobei ich entweder alle Teilnehmer um Entschuldigung für meine Nachlässigkeit bitte, es nicht gebracht zu haben, oder aber das Verständnis habe, das ich es nicht gebracht habe.

Puppentheater - Papiertheater Diskussionsansätze

These: Papiertheater ist kein Puppentheater

1. Grund zur Diskussion
2. Die Ursprünge sind verschiedene
3. Die Hauptsache ist verschieden
4. Die Weiterentwicklung geht in verschiedene Richtung.

zu 1.

Die Diskussion ist wichtig, sowohl für den Wissenschaftlicher als auch den Spieler, die jeweils ihren Standpunkt neu zu bestimmen haben.

- a. Wo gehört eine Papiertheater-Sammlung hin?
- b. Gibt es einen bestimmten Papiertheater-Spielstil?

zu 2.

- a. Die Definition Puppentheater bzw. Figurentheater ist alles, was nicht Menschentheater ist, ist unzutreffend (Zirkus) und ungenau, um Folgerungen herzuleiten.
- b. Geschichtl. Entwicklung des Puppentheaters verläuft anders als die des Papiertheaters:

Puppentheater:

- Puppentheater so alt wie Theater überhaupt, herkommend aus dem Volkstheater von Märkten, Jahrmärkten, bedingt auch durch die Unzugänglichkeit des klass. Theaters für das Volk (Hoftheater). Deshalb auch unmittelbarer Bezug zur Volkskunde.

- Puppentheater lief immer parallel zum Menschentheater, entwickelte eigene, auf dem Menschentheater nicht gebräuchliche Spiele und Stücke (Kaspertheater).

- Im Puppentheater stand immer die öffentliche Aufführung im Vordergrund auch wenn es sicherlich auch Privataufführungen gab.

- Der Puppenspieler ist im Tatsächlichen wie Literarischen eine festumrissene Persönlichkeit.

Papiertheater

- Papiertheater ist ein Kind des 19. Jahrhundert und hat seine Quellen im ~Wunsch der Abbildung des Großen Theaters (Diorama, vorausgehende Modelltheater (Umland, Goethe), Portraitbilderbogen von Schauspielern/innen). Es hat vor

hieraus nichts mit Volkskunde zu tun und fällt in den theaterwissenschaftlichen Bereich.

- Papiertheater war nach seiner Intension in Dekoration und Spiel immer Abklatsch des Großen Theaters. Bis auf wenige Ausnahmen in England, einige mehr in Dänemark und keine in Deutschland/Österreich entwickelte es keine eigenen spezifischen Stücke, sondern benutzte die jeweils gerade herausgekommenen des großen Theaters.

- Papiertheater war Familientheater und nicht öffentlich.

- Eine Definition des Papiertheaterspielers gibt es nicht. Literarisch erfaßt ist jedoch der Papiertheater-Regisseur z. B. »Vater und die ~Wolfsschlucht).

zu 3.

Nach W. Röhler gehört das Papiertheater zum Puppentheater, weil die Puppe definiert werden kann als plastisches oder flächiges Abbild eines wirklich vorhandenen oder erdachten ~Wesens, das als Vertreter desselben oder als es selbst gilt, zu dem der Mensch in eine gewisse geistige Verbundenheit tritt, die sich dann in bestimmten äußeren Handlungen ausdrückt. Dazu, so Röhler komme eine gewisse Beweglichkeit, die nicht unbedingt eine Beweglichkeit der Glieder sein müsse sondern nur eine Möglichkeit, mit der Puppe Veränderungen, und seinen es nur solche des Ortes vornehmen zu können. Beim Papiertheater werde die Figurine des Theaterbilderbogens in dem Augenblick zur Puppe, in dem sie ausgeschnitten und so die Möglichkeit der Ortsveränderung erhält.

Diese Definition der Puppe ist sicherlich richtig, aber sie geht vorbei am ~wesentlichen.

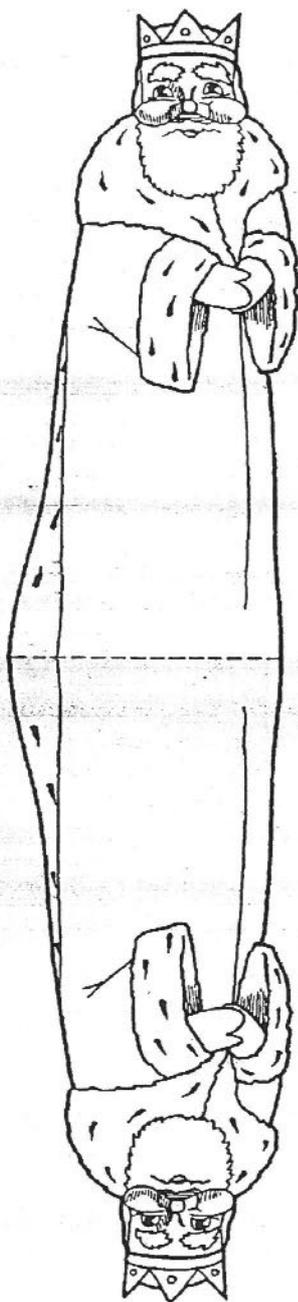
Die Umkehrung zeigt das besser: Puppentheater = Theater der Puppe:

- Die Puppe steht im Mittelpunkt des Theaters: Ihre Erscheinung allein ist zusammen mit sprachlicher und/oder musikalischer Vermittlung Hauptelement einer Aufführung.

Anders ist dies beim Papiertheater.

Die Puppe hat keinerlei Mittelpunktfunktion, sie kann sogar, wie dies Hanne Nelanders und Sven Erik Olsens »Papiertheatersymphonie« gezeigt hat, ganz und gar nur dekoratives Moment werden, oder ganz wegfallen und durch Objekte ersetzt werden, wie Frits Grimmelikhuiuzens Aufführungen letzte Aufführungen auf dem Papiertheatertreffen gezeigt haben.

Nicht die Puppe steht im Mittelpunkt einer Aufführung, sondern das Theaterbild - = Kombination aus Bühnenbild und Bühnengeschehen, das dem Zuschauer ein nicht von der Puppe getragenes ästhetisches Theatererlebnis bringt, sei es in poetischer Hinsicht (Deutsche Balladen, Hellriegels Nachfah-



umreißendes Phänomen, sondern als ganz explizit als die Tätigkeit, die auf diesem Theater passiert, nämlich das Puppenspiel, das in einem kommunikativen Spannungsfeld von Spieler - Puppe - Zuschauer steht. Das ist ungefähr das, was Herr Abrahamson vorhin in Bezug auf Theater allgemein und auf das Puppenspiel gesagt hat, wobei bei letzterem A und B auseinanderfallen. Das Puppentheater also nicht zu begreifen als eine durch die Puppe konstituierte Form, sondern durch die Tätigkeit des Puppenspiels, das ist m. E. das Entscheidende. Und dann sieht das Ganze im Vergleich von Puppen- und Papiertheater nämlich schon wieder ganz anders aus, denn diese Form der Vermittlung ist bei beiden gleich. Wäre nicht das Verhältnis von Spieler, Papiertheater in seiner Komplexität und Zuschauer vorhanden, wäre es keine theatrale Form, wie auch Herr Abrahamson vorhin eindeutig erklärt hat. Das Papiertheater ist damit auch kein verkleinertes oder verflachtes Puppentheater, sondern eine Spielart des Puppentheaters in ganz spezifischer und spezieller Form, auch mit ganz speziellen historischen Hintergründen, aber es ist in seinem wesentlichen Punkt und der wesentlichen Spezifik eine Puppenspielform, die man nicht besonders begrifflich subsumieren oder vereinnahmen sollte.

Dr. Olaf Bernstengel

Ich bin derselben Auffassung wie der Gerd Taube, der sagt, das Papiertheater ist eine visuelle Kommunikationsform. Aber ich würde nicht sagen, das eine ist ein Apfel, das andere ist eine Birne, und beides ist Obst, sondern das eine ist eben für mich die Apfelsorte Boskopf und das andere die Apfelsorte Jonagold oder wie das Ding heißt. Beide

sind Versuche, mit Theaterspiel das große Theater nachzuahmen. Diese Nachahmung spielt sich nicht nur auf dem Papiertheater ab, sondern auch bei bestimmten Formen des Puppentheaters. Wenn ich an mein Lieblingsthema, das Marionetten-Theater des 19. Jahrhunderts denke oder heute morgen an die böhmischen Papiertheaterbögen, dann waren diese Bögen Vorlagen für die bis zu drei Meter breiten Prospekte und Kulissen der wandernden Marionettentheater. Wie im Papiertheater ist also auch hier nachgeahmt worden. Das Anliegen ist dasselbe und auch der Aspekt, im professionellen Spiel die eigenen Gesetzmäßigkeiten auszuleben, etwas eigenes zu bringen und sich loszulösen vom großen Vorbild des Menschentheaters. Ich sehe da keinen Grund, das Papiertheater nicht dem Puppenspiel zuzuordnen, wobei ich aber auch der Meinung bin, daß, solange sich die Papiertheaterspieler in der Familie bewegt haben, ist deren Spiel nur eine Frage der Form, aber jetzt seit Preetz - also erst seit jüngster Zeit, was für mich eigentlich noch nie so deutlich geworden wie jetzt - wo man sich an eine Öffentlichkeit wendet, da ist es natürlich auch eine Form des Theaters.

Rüdiger Koch

Ich stelle hier eine ziemliche Einigkeit fest. Es widerspricht niemand so richtig den Thesen, die Per Brink Abrahamson aufgestellt hat. Ich würde ganz gerne Ihren Satz Dr. Taube näher erklärt haben, warum Sie in der UNIMA-Zeitschrift schrieben, daß es der UNIMA gut zu Gesicht stünde, wenn die Mitglieder auch davon informiert werden, was so außerhalb des puppen- und figurentheatralischen Dunstkreises passiert. Das steht in Ihrer Einleitung zum

ren),

sei es in erzählerischer = Bebilderung einer Aufführung des großen Theaters - Oper, Märchen, Drama, oder in musikalischer. Die Puppe ist auf dieser Bühne nur solange Person, als Sprache eine Rolle spielt.

Die Faszination einer Papiertheateraufführung geht also nicht von der Puppe aus, sondern von der Miniatur eines Bühnengeschehens, und damit von einer noch weitergehenderen Verfremdung als es die Transformation von Person zur Puppe verlangt. Muß der Zuschauer des Puppentheaters nur Person und Puppe gleichsetzen, ist er bei der Ansicht einer Papiertheater Aufführung gezwungen, sich in eine verkleinerte Bühnenwelt mit allen Elementen der großen Bühne hineinzuversetzen und hineinzuhören. Er muß mehr als beim Puppentheater wagen, die verkleinerte Dimension zu erfassen.

Oben wurde bereits auch die andere Richtung angesprochen: die hinter der Bühne: Der Puppenspieler bildet eine Einheit mit seiner Puppe. Er führt sie zum Eigenleben, er zwingt ihr auch sein Leben auf, wie sie es dann mit ihm genauso tut. Puppe und Spieler sind Liebhaber, Konkurrenten, sie kämpfen und umarmen sich, sie führen selbständige und verselbständigte Leben, denn der Spieler kann das nicht was die Puppe kann, obwohl er sie geschaffen hat.

Beim Papiertheater spielt das keine Rolle: die Puppe, auch wenn sie sich drehen oder den Arm bewegen mag, erreicht nie eine Identität mit ihrem Spieler, ein Zittern, wenn sie spricht, ein Hin- und Herschubsen wenn sie sich bewegt, ist zu armseelig, um überhaupt in die Nähe einer menschlichen Verbindung zwischen Ob- und Subjekt zu kommen.

Und noch eins: Puppentheater ist eine alte Kunst- das Spiel auf dem Papiertheater eine neue, wenn man die Familienaufführungen vernachlässigt und nach öffentlichen Aufführungen fragt. Nach meiner Erfahrung war es wohl wieder einmal ~. Röhler, der erstmals öffentliche Aufführungen auf diesem Theater wagte, obwohl er mit seiner Heimbühne mehr Puppenspieler als Papiertheaterspieler war. Aber erste Ansätze schaffte wohl zumindest in Deutschland erst das I. internationalen Papiertheatertreffen des Dr. Lange 1932 in Kiel und die Animation, die dort ausländische Bühnen aus Dänemark, Belgien, Holland und England bewirkten und die schließlich zur Eigenkreativität deutscher Papiertheaterspieler führte (z.B. Hellriegels Nachfahren Eheleute Holland, Rüdiger Koch). Papiertheaterspieler, die Öffentlichkeit wagen und auf deren Herausforderung eingehen, gibt es erst seit dem jährlichen Vergleich beim Preetzer Papiertheatertreffen, (Dirk Reimers, Regine Mahler, Ehel. Severin, Hanau).

zu 4.

Nach oben Ausgeführtem müssen die Wege des Puppenspiels und des Papiertheaters verschiedene sein. Als theatralische Vermittlung hat das Papiertheater nur einen Eigensinn, wenn es an seiner Bildhaftigkeit festhält in der Übersetzung und Verselbständigung eines Kunstwerkes:

- literarischen Kunstwerk = verkürztes Drama, Gedicht Erzählung
- bildlichen Kunstwerk = lebendige Bilder (P. Kleej »Kunstkasten« (Grünwald)
- musikalisches Kunstwerk = Oper, Operette, Musical, Symphonie u. ä., Collage zur Musik (Kästchentheater Düsseldorf)
- sowie durch Schaffen eines derartigen selbständigen Kunstwerkes unter Kopplung der genannten Formen.

Das Papiertheater muß sich damit von der Nacherzählung einer Aufführung des Großen Theaters lösen. Die Übernahme von Elementen des Puppenspiels (bewegliche und/oder plastische Figuren u Bewegungstheater überhaupt) sind nur dort angebracht, wo sie die Bildhaftigkeit nicht in den Hintergrund treten lassen (gutes Beispiel »Nußknacker« Theater für Mich) und sich in das Bild einfügen (Problematik oft zu großer Kleinmarionetten).

Artikel über das Preetzer Papiertheater-Treffen. Da sehe ich einen Widerspruch zu dem, was Per Brink Abrahams sagte ebenso zu Ihren Ausführungen eben.

Dr. Gerd Taube

Das sind zwei unterschiedliche Ebenen. Das, was ich jetzt gerade benannt habe, das ist für mich eine theoretische Reflexionsebene, auf der ich versuche, theoretische Begriffe gegenüberzustellen und zu vergleichen. Was ich in der Zeitschrift geschrieben habe ist, Wiederspiegelung der Realität nicht nur in Puppenspielerkreisen, sondern offensichtlich auch in Kreisen der Papiertheaterspieler, die also auf der einen Seite im theoretischen Bereich unheimlich eng zusammengehören, aber praktisch in der Ausübung ihrer Kunst, in dem Tätigwerden Welten zwischen sich haben. Das das war für mich der Ansatz, das so zu schreiben.

Rüdiger Koch

Ja, das ist richtig. Also eine Art Provokation.

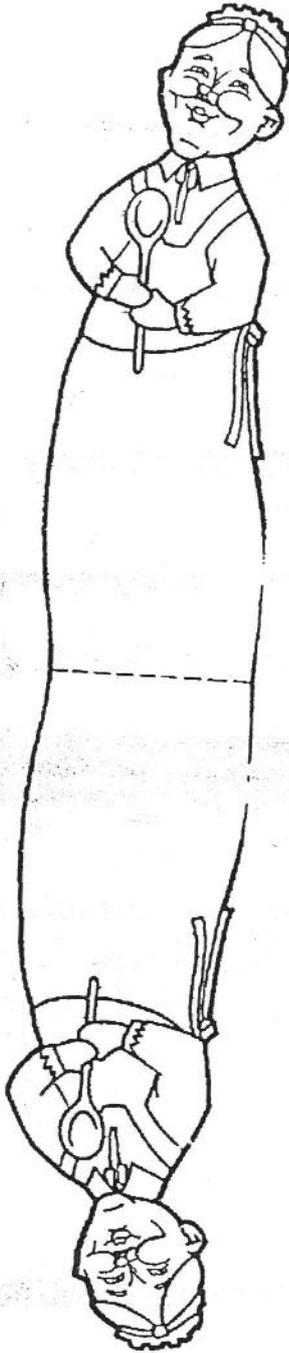
Dr. Gerd Taube

Ja, eine Art Provokation, nicht nur natürlich im Hinblick auf die Leute, die Papiertheater machen, sondern vor allem Dingen, an jene, an die sich die Zeitung wendet, also hauptsächlich an die UNIMA-Mitglieder, die Puppentheater hauptsächlich zum Gegenstand ihrer Liebhaberei oder Profession gemacht haben und die angeregt werden sollen, auch einmal über den Tellerrand hinauszugucken und zu gucken, was auf anderem Gebiet passiert. Für mich war z. B. der Hanauer »Tannhäuser« in der Schaubude in Berlin, eine große Entdeckung. Daß da eine

ganze Stunde Papiertheater abläuft und es überhaupt keine Sekunde langweilig wird, das vermutet man ja nicht so unbedingt, wenn man sich nicht auskennt und noch keine derartige Aufführung gesehen hat. Das war für mich schon eine wesentliche Entdeckung. Ich erinnere mich auch an eine Inszenierung von Studenten der Hochschule der Schauspielkunst, Abteilung Puppenspielkunst in Berlin vor ca. zwei oder drei Jahren. Die brachten »Snowwhite in New York«. Das war eine Schneewittchen-Adaption in Form eines Gangsterfilmes mit Mitteln des Papiertheaters, bei der sie keine historische Vorlagen verwendeten, sondern alles selbst gestalteten. Das war so in Richtung Comicelemente gemacht. Man nahm in dem Guckkastenausschnitt Veränderungen in der Größe vor, es wurde faktisch gezoomt. Mit Mitteln des Papiertheaters wurde die Totale, die Halbtotale und die Detailaufnahme gezeitigt. Verschieden große Figuren wurden verwendet. Und natürlich passierte um das Theater herum noch eine ganze Menge zwischen den Spielern. Das war für mich auch so ein Punkt, daß ich gesehen habe, daß man sich einer überkommenen Technik auseinandergesetzt hat und formal spielte und neue Einblicke möglich wurden auf solche Sachen wie z.B. die Entwicklung des Comic als Medium und derartiges reflektiert wurde.

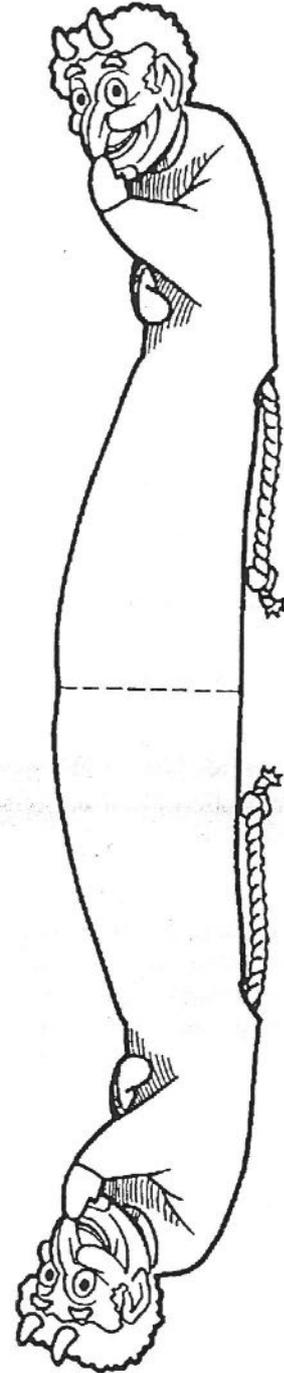
Dr. Dietrich Grünwald

Als ein bißchen Außenstehender bin ich sehr froh, daß sich die Diskussion nicht auf einen Streit zwischen Papiertheaterenthusiasten und -spielern auf der einen und den Puppenspielern auf der anderen eingelassen hat. Denn dieser Streit kann eigentlich gar nicht da sein und ich bin auch



der festen Meinung, daß Papiertheater natürlich zum Puppen- oder zum Figurentheater gehört. Ich würde auch der Definition der unterschiedlichen Apfelsorten folgen, man kann aber auch darüber streiten, ob es einfach nur Obst ist. Ich finde, das bringt nicht sehr viel weiter, weil wir letztlich am selben Strang ziehen, denn das Spezifische ist das jeweils Spezifische. Ich möchte noch eine andere Analogie herstellen, um den Aspekt, am Anfang war das Bild, anzusprechen. Und da finde ich, ist das Papiertheater nun tatsächlich in einer spezifischen Mittlerrolle zwischen Menschentheater und Figurentheater. Im 18. Jahrhundert hat der Engländer William Hogarth seine berühmten Bildgeschichten entwickelt und gemalt, von französischen Kupferstechern stechen und vervielfältigen lassen. Inhalt und Anliegen (i. d. R. satirisch moralische Belehrung) orientierten sich an spezifischen Zielgruppen z.B. am Adel und Großbürgertum, oder er wollte das sog. einfache Volk ansprechen. Diese Bildgeschichten verkaufte er dann die entsprechend billiger. Interessant ist, und deswegen erwähne ich das, daß William Hogarth in einer theoretischen Schrift zu seinen Bildgeschichten schreibt, was er mache, sei Theater auf dem Papier. Ihm kommt es darauf an, daß die Betrachter seiner Bilderfolgen den Eindruck gewinnen, daß ist Theater, was sie da sehen. Die von ihm dargestellten Figuren sind in ihrer Körperhaltung, ihrer Mimik und Kostümierung so präsentiert, daß sie Theaterspielern auf der Bühne entsprechen und vom Betrachter als Papierschauspieler empfunden werden. Und das geht in der Idee letztlich zurück bis auf das, was wir von Vasari und anderen aus der Renaissancezeit kennen, wo

gesagt wird, eine Figur in einem erzählerischen Bild könne einen Zuschauer und Betrachter nur dann ergreifen, wenn die Figur in Mimik und Pose so präsentiert wird, daß sie vom Betrachter verlebendigt werden könne. Das ist der Aspekt, der für uns wichtig hier ist, denn die Hogarth'schen Bildgeschichten sind natürlich im Prinzip nichts anderes als die Bildgeschichten der Bilderbögen des 19. Jahrhunderts, wobei ich jetzt nicht vom Inhalt, sondern einfach nur von der Erzählweise rede - womit natürlich die modernen Comics eingeschlossen sind. Der einzige Unterschied ist, daß die traditionellen Bildgeschichten vom Theater-, von der Guckkastenbühne her inspiriert sind, während den Comics immer Mischungen aus Theater- und Filmästhetik zugrundeliegen. In beiden Fällen ist es der Betrachter, der die Bildfolge gewissermaßen kombinierend zu einer Einheit verflechten, der eine Geschichte entwickeln muß. Er muß die statischen Bilder, die er vorgesetzt bekommt, verlebendigen und die Leerstellen zwischen den Bildern füllen. Und das ist eben auch das Spannende beim Papiertheater! Denn im Kern bleibt es auch ein relativ statische Bild, das der Betrachter verlebendigen muß. Allerdings spielt die Figur eine besondere Rolle, gewinnt sie doch in begrenztem Maß tatsächliche Bewegung. Ich finde es ganz wichtig, daß die Figur im Papiertheater auf eine sehr reduzierte Bewegung beschränkt bleibt. Wenn Bewegungsfiguren (Trickfiguren) benutzt werden, ohne daß dazu eine dramaturgische Notwendigkeit besteht, ist die Gefahr gegeben, daß das nicht nur künstlich und lächerlich wirkt, sondern auch der Theaterform und ihren Figuren nicht angemessen ist. Der besondere Reiz



besteht ja gerade darin, den Zuschauer zu veranlassen, mit seiner eigenen Phantasie der Wirklichkeit des Spieles zu folgen. Deshalb dürfte auch dieses Theatermodell Per Brink Abrahamsens beim Figurentheater und ganz besonders beim Papiertheater eine kleine Ergänzung brauchen. C, der Zuschauer, greift in einer gewissen Weise auch in B ein, er klinkt sich in B ein, er ist nicht nur der, der da vorsitzt und das anschaut, was ihm A stellvertretend oder symbolisierend in B präsentiert, sondern er hat Anteil an B. Er muß Anteil an B haben, weil das Theatralische des Papiertheaters teilweise von ihm mitproduziert, imaginiert werden muß. Eine gewisse Bewegungsbescheidenheit ist bei bestimmten Formen des Puppentheaters auch nicht anders. Sei den Handpuppenfiguren sind die Bewegungsfiguren ebenfalls reduziert, und das Marionettentheater hat wieder andere, aber eben auch eingeschränkte Möglichkeiten. Der Aspekt Bild ist hier also zu erweitern und ich glaube, daß die Chance des Betrachters, sich mit seiner Phantasie zu beteiligen, also mit einem Anteil von B zu bekommen, um so größer ist, je mehr die Aufführung weitere ästhetische Mittel heranzieht, z.B. die Musik, die Sprache, das Licht. Ich habe das immer wieder bei Kindern erlebt, wenn die kleine Bühne beleuchtet wird und ringsum ist alles dunkel, dann entsteht dieser Sog. Es ist wirklich der Sog, der die kleinen Zuschauer motiviert, fast zwingt, mit ihren Gedanken in die Bühne hineinzukriechen. Diese Zuschauer spielen dann mit, sie werden gewissermaßen zu den Figuren, so daß die Figur an sich keine großen handelnden Bewegung braucht. Es reicht, wenn die Figuren da sind und sich durch bescheidene

Bewegungen bemerkbar machen. Papiertheater, wo die Figuren nur reingeschoben werden und dann läuft eine Viertelstunde lang Dialog und dann werden sie wieder rausgeschoben, finde ich einfach schlecht. In dem Moment, wo Aufmerksamkeit dadurch geschaffen wird, daß die Figuren mal wackeln, daß sie mal immer ein bißchen hin- und hergeschoben oder am Draht bewegt werden, entsteht dieser Kontakt zwischen C und B, diese Möglichkeit, sich noch enger noch in B vertreten zu fühlen, also gewissermaßen in der Puppe mit drin zu sein, so daß auch der Illusionscharakter noch größer wird. Das ist vielleicht ein Spezifikum des reduzierten Papiertheaters gegenüber z.B. dem Marionettentheater, und das ist seine große Chance. Das ist aber kein qualitativer Unterschied im Sinne von Wertigkeit, es ist ein qualitativer Unterschied in der Andersartigkeit dieser verschiedenen Figurentheater, und dem muß man sich bewußt sein.

Rüdiger Koch

Aus der praktischen Erfahrung möchte ich die Ausführungen von Dr. Grünewald bekräftigen. Es gibt ja die These, daß dieses Wackeln der Figur auf dem Papiertheater keinerlei Einfluß auf das Spiel hat. Dem würde auch ich widersprechen. Wir haben z.B. beim »Kleinen Prinzen« festgestellt, daß die Bewegung der Figur, und sei es wirklich nur dieses rein mechanische Wackeln an der richtigen Stelle im Rhythmus der Sprache, den Zuschauer so fesseln und so gefangen nehmen kann, daß am Schluß eben dieser Katharsis-Effekt ausgelöst werden kann. Wenn das nicht passiert, und wir haben natürlich auch schon Aufführungen gehabt, wo wir keine Lust zum Spielen hatten,

und die Vorstellung mußte irgendwie vorbeigehen, man bewegte die Figuren dann irgendwie und packte derweilen schon mal ein, dann springt eben auch kein Funke über. Dieses richtige Wackeln ist deshalb auf dem Papiertheater sehr wichtig.

Dr. Dietrich Grünewald

Hier möchte ich ergänzen. Ich spreche jetzt nicht von professionellen Puppenspielern, sondern von Kindern, denn was Kinder betreiben, ist für mich auch ein ernsthaftes und wichtiges Spiel. Und da gibt es tolle Beispiele: wenn Kinder mit den Handpuppen Kasperle spielen, dann steigern sie sich so in das Spiel und identifizieren sich so voll mit den Figuren, daß sie diese oft genug vergessen. Die Puppenköpfe hängen nach unten, aber die Kinder spielen einfach weiter, sprechen begeistert ihren Dialog, auch wenn die Zuschauer nicht mehr so richtig mitbekommen, worum es geht. Und das ist beim Papiertheater nach meiner Erfahrung ganz genauso. Deswegen ist auch die Sache mit dem Tonband nicht nur eine technische Spielerei, sondern nach meiner Erfahrung auch eine ungeheure Spielhilfe für Kinder, weil sie als Spieler nicht so professionell sind: Für mich ist auch das Papiertheaterspielen eine Profession, die ganz schön schwierig ist, die man üben und lernen muß. Und die lernenden Kinder bekommen durch das Tonband zwei große Chancen: einmal werden sie, was die Zeit angeht, diszipliniert, und zum anderen haben sie auch nicht das Problem, sich in Dialoge verstricken zu müssen und dabei die Puppe zu vergessen. Nein, sie kriegen das durch das Tonband hörbar mit und versenken sich tatsächlich

in die kleine Puppe, die beobachtet wird und zu gegebener Zeit bewegt werden muß. Auch bei Kindern der Grundschule habe ich das immer wieder beobachtet, daß sie dann ganz bewußt dieses Bewegen der Figur, das Wackeln, das Drehen, das Hin- und Herschieben exakt im Sinne des Dialogs oder der Aktion gemacht haben. Und das springt dann über auf die Zuschauer.

Dirk Reimers

Also ich gehe vollkommen in eine Richtung mit dem, was Sie über Papiertheater gesagt haben. Ich bin aber der Meinung, daß nicht das Bild am Anfang steht, sondern der Konflikt. Der Konflikt ist, um im Alphabet zu bleiben in A, also beim Ausführenden. Er ist das Erste und dann kommt nach meiner Meinung erst das Bild. Erst muß ich den Konflikt haben, erst dann kann ich das Bild aufbauen.

Dietger Dröse

Der Konflikt ist natürlich was Psychisches, und das Bild ist mehr oder weniger, das was man sieht, etwas Physisches.

Klaus Loose

Es geht wohl darum, so habe ich das verstanden, das Bild als Basis dessen zu erklären, was sich auf dem Papiertheater abspielt bzw. abgespielt hat. Diese Dinge kommen aus den Guckkästen mit Staffage, mit Staffagefiguren, und dann ist man irgendwann auf den Gedanken gekommen, das zu bewegen.

Ich wollte aber nochmals zur Frage »Puppenspiel oder nicht« an den heutigen Vormittag erinnern. Wir haben das Oehme-Theater gesehen und haben erfahren, daß in diesem kleinen

Theater ganz selbstverständlich kleine Marionetten auftraten und keine Papierfiguren. Meine ersten Begegnungen mit einem Papiertheater trafen ganz selbstverständlich auch auf Kleinmarionetten. Man spielte nicht mit Papierfiguren, die lagen alle in den Schreiber'schen Textheften hinten noch zusammengefaltet drin, sondern es gab es die Marionetten und mit den Marionetten wurde gespielt. Auch später habe ich das oft erlebt, so daß man eine strenge Teilung nach meiner Meinung nicht vornehmen kann. Das war für die Menschen des 19. Jahrhunderts, die so etwas kauften, ganz einfach eine Frage des Geldes. Eine Marionette war natürlich nicht sehr teuer damals, sie kostete damals vor dem ersten Weltkrieg 50 Pfennig. Doch so ein Bogen Papier kostete 35 Pfennig. Man konnte also für den Preis einer Marionette, nahm man Papierfiguren, das ganze Stück besetzen.

Christian Reuter

Das waren die Zinnfiguren für den kleinen Mann.

Klaus Loose

Ja, die Zinnsoldaten für den kleinen Mann.

Dr. Thomas Roth

Es war aber auch eine Frage der Geschicklichkeit. Die Marionette ist viel schwieriger zu führen.

Klaus Loose

Das ist für einen, der beides macht, eine sehr diffizile Frage. Meine Aufführerinnen stöhnen mehr über das Papiertheater als über das Marionettentheater. Beim Marionettentheater sieht der Spieler die Figur in Ihrer ganzen Körperlichkeit und kann

sie nicht verwechseln. Ob ich von der Seite schaue oder von oben, ein Mephisto ist immer als Mephisto zu identifizieren, weil er ein bestimmtes Kostüm anhat. Aber die Papierfiguren, soweit sie von der Seite gespielt werden, sind eine eine ziemliche Nervenzerreißprobe und je mehr Figuren auf der Bühne stehen, desto größer muß die Konzentration sein. Das ist ganz schön schwer. Herr Koch hat vorhin erwähnt, diese Figuren im richtigen Moment zu bewegen und daß man das nicht macht, wenn man müde ist. Und dann geht es eben daneben. Diese Figuren im richtigen Moment zu bewegen oder zu bewackeln, das ist ziemlich schwer und ich bin mir überhaupt nicht sicher, ob das Marionettenspiel schwerer ist.

Dietger Dröse

M. E. ist es so: bei dem Puppenspieler kommt eine Identifizierung zwischen Spieler und Puppe zustande, die in beiden Richtungen stattfindet. Die findet bei der Papierpuppe nicht statt.

Dr. Dietrich Grünewald

Das glaube ich nicht.

Rüdiger Koch

Ne, ne.

Dietger Dröse

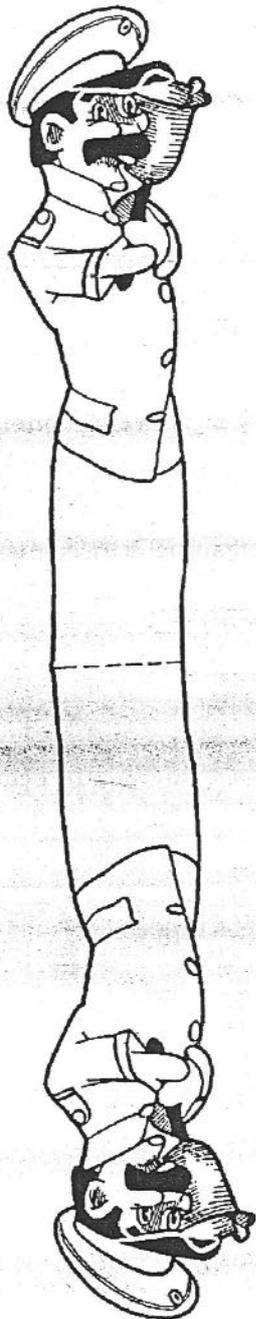
Es gibt nur ganz seltene Ausnahmefälle.

Dr. Dietrich Grünewald

Es kommt auf die Art der Präsentation an.

Dietger Dröse

Natürlich, kommt es auf die Art



der Präsentation. Aber die Spieler werden mir hier vielleicht zustimmen, es gibt Stücke, bei denen ein Spieler mehrere Figuren, oder auch nur mehrere Handlungseinheiten einer Figur spielt. Der spielt z.B. den Tannhäuser in einem Akt und dann ist der Tannhäuser auf der anderen Seite und dann spielt ein anderer den.

Dr. Dietrich Grünewald

Das mache ich mit Handpuppen auch. Wenn ich Handpuppen habe, hier den Kasperle und da den Teufel und die kloppen sich, dann bin ich beides. In dem Moment, in dem ich eine Figur bewege, bin ich zwar nicht der Kasper oder der Teufel, aber in der Person drin oder ganz nah an der Person dran, und das muß ich auch sein, denn sonst bewege ich die Figur falsch.

Helmut Wurz

Das ist bei unseren Mädchen auch so, die sind auch in der Figur drin.

Klaus Loose

Das ist beim Marionettentheater auch so. Da gibt es wie beim Berufstheater auch Faulenzer. Da werden Marionetten dann auch einfach abgehängt. Ein guter Berufsspieler spielt mit zwei Händen und zwei Figuren, was ein nicht professioneller Spieler kaum kann, aber auch der professionelle Spieler hängen die Figuren ab und faßt nur hinein, wenn bei einem Dialog, bei dem drei oder vier Personen beteiligt sind, ein schneller Einwurf zu machen ist. Die Figur hängt an Ringen mit einem Gegengewicht, genau wie die Papiertheater-Figur irgendwie am Draht, in der Schiene oder sonst wie auf der Bühne steht, und wird sozusagen nur für

einen kurzen Moment bedient, aber der Spieler identifiziert sich trotzdem.

Dr. Konrad Vanja

Wir haben 1980 in Remscheid zwei Inszenierungen, »Freischütz« und »Genoveva« vor jeweils 125 Zuschauern gegeben. Da das nicht die ideale Zuschauerzahl ist, mußten wir aus der Not eine Tugend machen und haben live gespielt. Jede Figur wurde jeweils mit einer Person besetzt - Schmerzreich wurde tatsächlich von einem Kind gespielt und alle Spieler waren für die Zuschauer sichtbar. Außer der Musik vom Tonband kam nichts aus der Dose. Es wurde selbst gesprochen und auch die Geräusche wurden selbst produziert. Alles war sozusagen doppelt zu sehen, einmal auf der sehr gut ausgeleuchteten Bühne, zum zweiten aber auch in unserer Gestik und Mimik. Es war erstaunlich, wie die Leute hinterher reagierten und sagten: »Wir haben genau gesehen, wie ihr sprach, wie das in die Arme ging und wie das in der Figur hinterher weiterwackelte«. Das war also nicht einfach ein Bewegen, sondern es war tatsächlich fast eine körperliche Verlängerung der Bewegung im Spiel. Und das war die einzige Chance, auch dieses Spiel tatsächlich auf klein die Bühne in ein Theater umzuformen.

Dietger Dröse

Es ist richtig, es gibt diese Faszination des offenen Spiels. Wir machen das auch bei Hänsel und Gretel, daß die beiden Spielerinnen sichtbar sind.

Einwurf

George Speaight

Dr Thomas Roth

Ich möchte noch einmal ein anderes Thema anschneiden. Das der Parodie. Mit Parodie hat das jedoch m.E. eigentlich gar nichts zu tun, sondern, wie wir bei der »Walküre« gesehen haben, mit Travestie. Die Parodie gießt ja in eine bekannte Form einen neuen Inhalt wie z.B. die Reformationsliteratur neue Texte in alte Liedmelodien goß. Anders ist es bei der Travestie, wo ein bleibender Stoff in ein neues Gewand gehüllt wird. Das zweite, was mir bei der Video-vorführung auffiel ist, und da spreche ich vielleicht nur für das Theater für Erwachsene und nicht das für Kinder: die Wirkung dieses Spiels entsteht wohl nur dann, wenn das Gefälle von der bekannten Vorlage zum Papiertheater, das ja wohl immer zu einer Verringerung führt, groß ist. Würde ein an sich recht trockenes Stück auf dem Papiertheater wiedergegeben, sagen wir mal Tschechows 'Kirschgarten', wo die Dialoge vorherrschen, dann wäre das möglicherweise nicht auszuhalten. In der Verwandlung einer Buttercremetorte in einen Sandkuchen besteht ein wesentlicher Teil der ganzen Spannung. Also sowohl in der Kompression, die natürlich bei Wagner sowieso wünschenswert ist, als auch in diesem Gefälle der Verwandlung eines äußerst opulenten mit sehr viel Opern- und Theatermitteln arbeitenden Stückes in den Ausschnitt des Papiertheaters.

Jens Knorr

Gibt es ein authentisches Repertoire für Papiertheater oder werden da immer adaptierte Stücke oder Vorlagen, welcher Art auch immer, verwendet?

Dietger Dröse

Es waren in der Regel Vorlagen des großen Theaters, die meistens auf 16 Seiten bearbeitet worden sind. Es gibt im deutschen nur ganz wenige echte Papiertheaterstücke, im englischen einige Stücke und im dänischen sehr viele.

Per Brink Abrahamsen

Die meisten des Aller-Repertoires sind ohne große Vorlagen für das Papiertheater geschrieben worden.

Dr. Thomas Roth

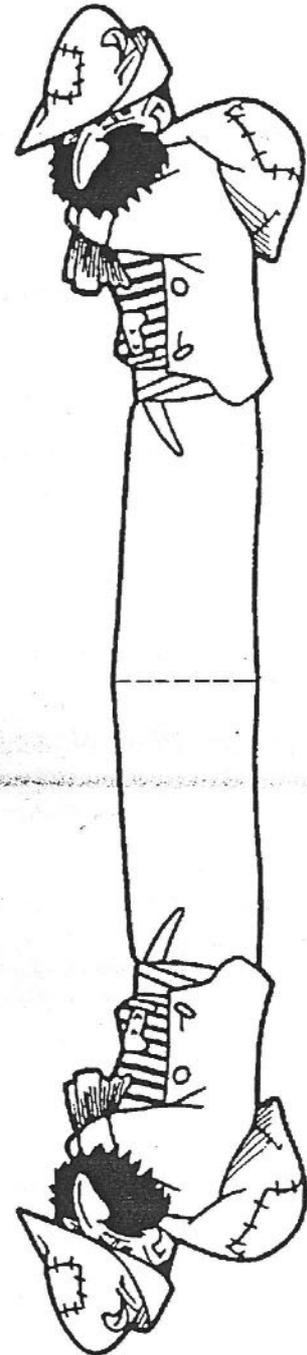
Aber selbst wenn etwas neu für Papiertheater konzipiert wird, muß m. E. ein großer Stoff komprimiert werden, um auf das Papiertheater gebracht zu werden. Wenn es ein kleiner Stoff mit eher psychologischen Motiven usw. ist, dann würde das als Papiertheater nicht wirken. Es muß ein großer Vorwurf sein, der zusammengedrückt wird auf das Papiertheater. Wenn diese Kompression dann richtig gespielt wird, dann will sie auch in die Zuschauer hinein, um sich dort zu entfalten. Eigentlich ist das Papiertheater so etwas wie eine Linse zwischen dem Stoff und dem Zuschauer, wo etwas gebündelt wird.

Jens Knorr

Nach diesen neu konzipierten dänischen Stücken ist doch eigentlich ihre Realisierung völlig frei vom großen Theater. Hat man da neue theatralische Mittel eingesetzt oder fanden die auch auf diesen Barockbühnen statt, wo die Figuren geschoben werden?

Per Brink Abrahamsen

Nein, die Verwirklichung des Stoffes fand nur in der traditionellen Papiertheaterbühne statt.



Nur die Geschichten, oder der Stoff war verschieden vom großen Theater, aber die Spielart war ganz genau dieselbe. Formexperimente im Papiertheater sind in Dänemark ganz unbekannt.

Dr. Olaf Bernstengel

Ich sehe eigentlich die Chance des Papiertheaters auch dort, wo die Spieler dieses traditionelle Repertoire verlassen, wie es z.B. die Hollands und jetzt auch Herr Abrahamsen machen. In der Weiterpflege dieses Moments des aus dem Nachahmen Herauskommens, liegt eigentlich die Zukunft des Papiertheaters. Und da treffen wir uns dann sofort wieder mit den Puppenspielern. In deren Szene verkleinert sich nämlich einiges in Richtung Baumgarten-Theater oder Günter Gerlach, dessen Theater wir heute morgen sahen. Ich würde sogar einmal kühn behaupten, daß es nicht mehr lange dauert, dann treffen sich die bis jetzt so abgeschotteten, sich bestimmt selbst abgeschotteten Papiertheaterleute, auch wieder mit den Puppentheaterleuten und es kommt der Tag, wo die kleine Form wieder einmal mal gefragt ist und wo keiner mehr sagt, Mensch das ist ja Papiertheater!. Nur dazu muß das Papiertheater aus der Phase der Nachahmung herauskommen. Und dann wird es interessant.

Dietger Dröse

Das ist richtig und das ist es gerade, was ich gerne einmal ein bißchen aufarbeiten möchte. Wo sind die Perspektiven des Papiertheaters? Ich sehe sie eben mehr im Bildertheater. Per Brink hat das angesprochen: »Tableautheater«, oder »Papiertheatersymphonie Nr. 2« von Hanne Nelander und Sven

Erik Olsen. Das ist eine Aufführung, bei der die Figur reine Dekoration wird, sie ist natürlich da, sie wird auch bewegt, aber vorherrschend ist das oben beschriebene Gesamtbild. Genauso Klaus Looses Trakl-Aufführung »Ritter Blaubart«, auch eine Aufführung, die nicht von der Figur lebt. Das ist natürlich nur ein Aspekt innerhalb wesentlich größerer Aufführungsmöglichkeiten, aber mit sicherlich einer, den man nicht vernachlässigen sollte. Eine andere Möglichkeit: »Kästchentheater Düsseldorf«. Da bauen sich Bildhauer, Maler und andere Künstler Kunstmodelle, in denen sie zu moderner Musik sowohl mit Objekten als auch meist abstrakten Figuren spielen. Ein anderes Beispiel: Frits Grimmelikhuisen, der versucht, Bilder der Malerei ebenfalls in Verbindung mit moderner Musik beweglich zu machen, also ein kleines konzentriertes Theater für Auge und Ohr zu schaffen, wie das ja auch vom »Theater für Mich« gemacht wird. Das sind m. E. neue Formen, die Dr. Bernstengel angesprochen hat.

Dirk Reimers

Also jetzt erst einmal Dr. Roth: Wir sind in der Lage aus jeder Sandtorte ein Sahnestück zu machen, das garantiere ich Ihnen. Wir machen nicht aus einer Sahnertorte einen Sandkuchen, sondern wir machen aus einem Sandkuchen eine Sahnertorte. Und dann Dietger: ohne Konflikt gibt es kein Theater, ein Theater ist nur mit Konflikt möglich. Und Bildertheater ist kein Theater, wenn kein Konflikt auf der Bühne geschieht.

Dietger Dröse

Natürlich muß dort auch ein Konflikt stattfinden, der sich jedoch auch z. B. im Gegenein-

ander von Farben, in der Auflösung eines Bildes und in der sehr spannenden Neuordnung zu einem neuen darstellen kann.

Dirk Reimers

Das, was Frits gemacht hat, ist für mich durch und durch ein phantastisches Kunstwerk, aber kein Theater gewesen.

Klaus Loose

Ich bin kein Ballettfachmann, aber gibt es nicht Ballette, die keine Handlung haben? Auch da könnte man dann sagen, da fehlt der Konflikt, sie sind reiner Tanz. Trotzdem würde ich die doch als Theater bezeichnen.

Dr. Dietrich Grünewald

Ein Einwurf zu den Aktionen ohne Handlung: in der modernen und aktuelle Kunst hat man die Performances. Performance ist ja auch Theater, ist aber nicht Handlungstheater im Sinn einer chronologischen Handlung, die einen Konflikt darstellt, sondern ist eine andere Art von Aktion, die ganz stark auf dem Visuellen basiert. Auch die Performance-Künstler haben jedoch längst die enge Grenze des Nurvisuellen gesprengt und Musik, Geräusch und anderes mit einbezogen. Hier liegen große Chancen für die kleine Bühne. Und sicherlich gibt es keine Gründe, die verbieten, auch beim Papiertheater selbst mit aufzutreten, z.B. die eigene Hand in die Bühne zu strecken und mitspielen zu lassen. Man kann sich da tausend Sachen vorstellen. Das ist vollkommen legitim, wenn es die Wirkung hat, auf die es ankommt.

Karen Glente

Natürlich kann man alles machen, was man kann, aber

wenn das alles Papiertheater ist, ist es schwierig, es noch zu definieren.

Rüdiger Koch

Deshalb habe ich jetzt auch eine ganz praktische Frage auch an Dirk und damit an das Preetzer Papiertheatertreffen: Solange ich jetzt bei den Vorbereitungen dabei war, hatte ich den Eindruck, daß wir in Preetz ein recht konservatives Treffen gemacht haben, also im Sinne von historischem Papiertheater.

Fredeke Lenz

Das ist doch auch schön, Himmel Donnerwetter!

Rüdiger Koch

Das kann ja auch so weiterlaufen. Aber ich weiß, daß wir ziemlich konsequent neuere Formen ausgeschlossen haben. Der Standpunkt war, »das möge man in Kiel machen« und nicht in Preetz. Wie wird das in Preetz jetzt weitergehen können?

Dirk Reimers

In Preetz wird es so weitergehen wie bisher. Wir wollen versuchen, andere Stücke auf die Bühne zu bringen; andere Stücke, aber die Art des Spiels soll beibehalten werden mit den Papplatten als Figur.

Rüdiger Koch

Egal in welcher Größe?

Dirk Reimers

Solange die Figuren nicht die Räume sprengen und solange sie nicht vor den Menschen stehen, solange die Figur also noch geführt wird, ist die Größe egal. Aber was ist konservativ?

Rüdiger Koch

Konservativ im Sinne von historisch. Historisches, traditionelles Papiertheater.

Christian Reuter

Was in Preetz gespielt wird, ist aber nicht nur historisch, das stimmt nicht.

Rüdiger Koch

Sagen wir besser: die Spielform ist die gleiche geblieben. In der Form hat sich zum historischen Papiertheater nie etwas geändert, sowohl was Material als auch Größe angeht.

Dietger Dröse

Man kann m. E. traditionell oder konservativ nicht einfach an Größe und Material festmachen, sondern muß es mehr am Inhalt tun. In Preetz spielen regelmäßig die Hollands und was die machen, ist kein traditionelles Papiertheater. Es ist eine neue Form, die es früher überhaupt nicht gegeben hat. Es ist ein literarisches und erzählendes Papiertheater~ in dem das Wort im Mittelpunkt steht. Das ist eine neue Form/ Rüdiger.

Rüdiger Koch

Das ist schon richtig, beim »Roten Luftballon« machen wir das auch so, aber ich würde das trotzdem als historisierende Form des Papiertheaters bezeichnen im Vergleich zu dem, was Mich macht und was Frits in den Anfängen jetzt entwickelt hat.

Dr. Gerd Taube

Mich würden jetzt nochmal zwei Sachen interessieren. Einmal dieser Begriff des Animati-

onstheaters, worauf hebt der ab? Dann außerdem die Frage nach der Definition des Papiertheaters. Du hast gerade gesagt, Rüdiger, Hauptsache flach, egal wie groß, ist das die Definition von Papiertheater? Und Du hast sicher auch auf den Steinmann angespielt, z.B. auf sein »Schneewittchen«. Das ist eine Art Erzähltheater ohne Bühnenrahmen, also auf einer offenen Bühne, aber mit flachen Figuren, die wahrscheinlich auch nicht aus Papier, sondern aus Hartfaser sind. Definiert sich das Papiertheater in dieser Form, in dem es nämlich wirklich historisch nur um diese wie auch immer ausgeschnittenen Figuren und den Guckkasten geht, das ist meine Frage.

Christian Reuter

Das Historische liegt doch ganz woanders; es liegt im Bühnenmodell und auch in der Bühnentechnik. Wir reden immer nur von Papiertheater-Dekorationen, von flachen Kulissen usw., aber es gibt auch die plastischer Kulissen, es gibt die ganze Theatertechnik der Drehbühne usw., die mitgenommen wurde; die ganzen Flugmaschinen der Barockbühne, die Panoramen usw., die als Bewegungselemente übernommen wurden. Das ist das historische Papiertheater begriffen als ein verkleinertes Modell des großen Theaters. Und dabei ist auch nebensächlich, ob nun Papierfiguren oder plastische Figuren auftreten. Aber davon scheint man ja wegkommen zu wollen. Es gibt ja schon diese Stücke, z. B. den »Biedermann« von Rüdiger Koch, wo die Person nach vorne kommt und mit der Papiertheaterfigur korrespondiert und das gibt es im Figurentheater auch. Ich lebe in der Nähe von Bochum und habe deshalb das Geschehen dort mitbekommen:

da ist in den letzten Jahren der Spieler voll hinter der Figur hervorgekommen, weil er sich nicht mehr hinter der Puppe verstecken wollte, weil er vielleicht auch seinen Beifall haben wollte, oder was weiß ich.

Dr. Gerd Taube

Ich glaube, das ist ein anderer Vorgang.

Rüdiger Koch

Die Frage wäre eben an alle, wie würde man im Sinne von Preetz Papiertheater definieren.

Christian Reuter

Preetz als nur historischen Teil des Papiertheaters? Das sehe ich nicht so. Da ist man schon ein bißchen weiter. Macht man jedoch so etwas wie Mich oder Grimmelikhuizen, dann nähert man sich sehr dem Typ Figurentheater, der in Bochum als solcher definiert wurde.

Dr. Gerd Taube

Aber es gibt doch offensichtlich eine Konvention, und das wurde auch ganz deutlich hier gesagt, den Guckkasten. Wenn der verlassen würde, wäre es nicht mehr in dem Sinne Papiertheater.

Christian Reuter

Ja, der Gerlach hat ja auch den Guckkasten.

Dr. Olaf Bernstengel

Ich würde das eigentlich mit der Sache Papiertheater gar nicht so schwierig machen. (Gelächter) Das Wort Papiertheater nennt das Material, aus dem der Hauptteil von Bühne und Figur besteht. Das ist ein Stoff aus Zel-

lulose, zu dem die Pappe auch noch hinzuzurechnen ist. Ob da jetzt ein Guckkasten steht oder kein Guckkasten, das ist Wurst, es muß mit dem Material Papier gearbeitet werden. Und das ist ja auch das Reizvolle. Es ist etwas, was man knittern kann, was kaputt geht, mit dem man behutsam umgehen muß. Ich würde deshalb durchaus auch als Papiertheater ansehen, wo mit Papierfaltarbeiten gespielt wird und wo derartige in Plastische geht. Das muß m.E. unter Papiertheater verstanden werden. Und, Herr Reuter, wir müssen exakt bleiben: wo mit Marionetten gespielt wird, ist das Haus- oder Zimmertheater, und dann kann man nicht mehr Papiertheater reden. Es gibt viele Liebhabertheater, die ich nie als Papiertheater bezeichnen würde, wenn nicht alles aus Papier ist.

Dr. Dietrich Grünewald

Das kann man so nicht sagen. Die Industriebühnen waren nicht aus Papier, sondern aus Holz.

Dr. Thomas Roth

Moment! Sie wurden als Papier geliefert und wurden auf Holz aufgezogen.

Dr. Dietrich Grünewald

Nein, nein, es gab fertigproduzierte Industrietheater, die sogar dreidimensional und plastisch waren. Nur die Kulissen, die Prospekte, die wurden als Papierbögen geliefert.

Klaus Loose

Aber das Entscheidende ist doch auch bei den Industrietheatern, daß sie mit Papierbogen beklebt wurden. Das Wesentliche, das was man anschaut, ist eben bei

dem Papiertheater aus Papier, auch wenn es auf Sperrholz geklebt ist.

Per Brink Abrahamsen

Das Bild ist eben aus Papier.

Dr. Lydia Bayer

Ich will nur in die Diskussion werfen, wo bleiben in der ganzen Sprache hin und her die Schattentheater, die ja auch aus Papier sind.

Dr. Gerd Taube

Ich glaube nicht, daß man diese Theaterform über das Material definieren kann, das erscheint mir absurd. Man kann es nur über diese Konventionen, die historisch gewachsenen Konventionen definieren.

Dirk Reimers

Der Guckkasten ist ausschlaggebend.

Dr. Olaf Bernstengel

Nein.

Dr. Gerd Taube

Doch, ich denke schon.

Rüdiger Koch

Ich würde es auch am Guckkasten festmachen.

Dietger Dröse

Ich finde, das Wort Papiertheater ist ein unglückliches Wort. Aber es ist ein eingeschliffenes Wort und deshalb sollte es dabei bleiben.

Dr. Dietrich Grünewald

Kindertheater

Dietger Dröse

Das ist noch unglücklicher.

Christian Reuter

Lange Zeit hieß es ja Kindertheater. Auf vielen Texten steht das und so wurde es auch Ende des Jahrhunderts genannt, weil es inzwischen für Kinder benutzt wurde. Aber es gab auch eine Zeit, wo es Modellbühne genannt wurde. Und dieser Modellcharakter gehört in der historischen Betrachtung, der ganzen Entwicklungsgeschichte des Papiertheaters notwendig dazu. Das darf man nicht vernachlässigen. Röhler hat es dann Papiertheater genannt. Vielleicht war das damals eine Abgrenzung, die notwendig war, aber wir sehen hier gerade an der Erwähnung von Faltfiguren und der Arbeit mit Ähnlichem, daß das dazu führt, eher von Figurentheater zu sprechen. Wir müssen überlegen, ob wir den Begriff Papiertheater weiter beibehalten.

Dr. Dietrich Grünwald

Dabei erscheint mir der Bezug zum großen Theater wichtig. Was da an Experimentellem gelaufen ist, das müßte also folgerichtig jetzt auch im Papiertheater laufen und damit letztlich auch die Barockbühne sprengen.

Jens Knorr

Diese Definitionsdiskussion, von Herrn Dr. Taube angezettelt, führt m. E. nicht weiter. Es werden hier einige einzelne Kennzeichen zusammengetragen, die natürlich für sich genommen, keine Definition von Papiertheater ergeben. Vom Material her finde ich andere

Formen und außerhalb der Guckkastenbühne finde ich andere. Es geht doch um die Gesamtheit der Merkmale. Fragen Sie einen Theaterwissenschaftler, wie er Theater definiert. Das ist ja genau das, was er nicht kann.

Dr. Gerd Taube

Aber es geht hier doch darum, verschiedene Merkmale zusammenzutragen. Ich glaube aber auch, daß es am unglücklichsten ist, es am Material festzumachen.

Klaus Loose

Aber es ist ein Merkmal.

Dr. Gerd Taube

Ja es ist eines unter vielen. Für mich ist die historische Konvention des Modellcharakters konstituierender, als daß es aus Papier ist. Wenn die ein anderes Material gehabt hätten, dann hätten sie es aus einem anderen flachen Material gemacht. Wenn es billigen Kunststoff gegeben hätte, wäre es vielleicht Kunststoff gewesen.

Jens Knorr

Läßt sich das historisch festmachen, wann das Papiertheater aus der Wohnstube oder aus dem Kinderzimmer, wie auch immer in die Öffentlichkeit gegangen ist und warum?

Dirk Reimers

Vor sieben Jahren in Preetz.

Dietger Dröse

Nein, so stimmt das nun wieder auch nicht~ Soweit ich das weiß, war es wohl so, daß der Röhler in Anfang der dreißiger Jahre in Darmstadt einen Kreis von Pup-

pen- und Papiertheaterspielern hatte, das waren so sechs oder sieben Bühnen, und dort angefangen hat, neben Marionetten- auch Papiertheateraufführungen zu machen, die er per Handzettel öffentlich anbot.

Rüdiger Koch

Das Interessante daran ist, daß er als Puppentheaterspieler in die Öffentlichkeit ging. Als Papiertheaterspieler hatte er Kontakte zu den Puppenspielern, zur UNIMA. Der Kontakt zwischen Papiertheater und Puppenspiel, den wir jetzt vielleicht ein bißchen vermissen, war also da. ES gab auch diese Konflikte nicht, die wir jetzt hier am Anfang versucht haben ausdiskutieren und wo es ja denn auch letztendlich keine gibt. Aber Kontakt zwischen den beiden Gruppen, der jetzt eben noch nicht da ist, war vorhanden. Das liegt sicher auch daran, daß das mit dem Papiertheater erst vor sieben oder vor neun oder zehn Jahren in Kiel oder in Preetz angefangen hat.

Dietger Dröse

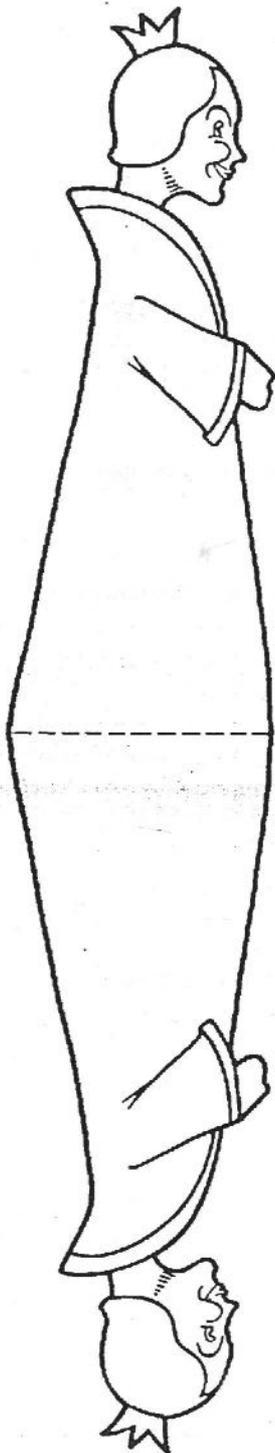
Ich möchte hier betonen, daß diese Anfänge des öffentlichen Papiertheaters nur das deutsche betreffen. Aus England weiß ich nur, daß George Speaight auch in den dreißiger Jahren öffentliche Aufführungen in dem Kaufhaus Bumpus zu Weihnachten gab. Von Dänemark weiß ich hierzu überhaupt nichts.

Per Brink Abrahamsen

Ich bin nicht ganz sicher, aber vor Svalegang gab es wohl kaum etwas.

Dietger Dröse

Diese Theaterform ist also eine relativ neue Sache. Abgesehen



von Röhler, und da kommt ja noch ein Bruch durch seinen Tod, ging das Ganze erst richtig los durch Dr. Lange in Kiel in den achtziger Jahren. Er schuf dieses Forum des »Internationalen Papiertheaters« und animierte dadurch die Spieler.

Rüdiger Koch

1986 war das.

Dr. Konrad Vanja

Bereits 1979 wurde George Speaight durch die UNIMA nach Bochum eingeladen, wo er inmitten der aufgebauten Röhler'schen Papiertheater gespielt hat.

Dietger Dröse

Das war möglicherweise ein Spot und außerdem englisches Papiertheater. Aber öffentliches deutsches Papiertheater begann dann erst 1986 in Kiel.

Helmut Wurz

Aber wir haben schon in der Schule gespielt. Da warst Du noch gar nicht dabei.

Dietger Dröse

Es geht um öffentliches Papiertheater.

Helmut Wurz

Das war öffentlich. Das war Schulfest.

Dietger Dröse

OK, Helmut, das war Papiertheater der Schule. Das ist keine Abwertung, aber das ist eine angesprochene Gruppe von Eltern der Schüler und keine amorphe Gruppe.

Klaus Loose

Man kann wohl sagen, daß diese Theaterform erst in historisch jüngster Zeit diesen Weg genommen hat. Da spielt meines Erachtens auch mit hinein, daß es als Haustheater vergessen, gestorben war. Und dann sagten sich Menschen teilweise aus vergangener Kenntnis oder aus der Beschäftigung damit, »das ist zu schade, um vergessen zu werden«. Deshalb gingen sie in die Öffentlichkeit. Das wird wohl immer als Motiv dahinterstehen, würde man sie jetzt befragen, ganz gleich ob sie nun George Speaight, Dr. Lange oder Dirk Reimers heißen.

Jens Knorr

Also wurde - und das ist jetzt nicht abwertend gemeint - eine Liebhaberei öffentlich gemacht. Waren die alle Sammler?

Dietger Dröse

Waren die alle Sammler? Das ist eine ganz schwierige Frage.

Dirk Reimers

Nein, ganz im Gegenteil. Spieler sind keine Sammler, denn die zerschneiden ihre Bogen ungen.

Dietger Dröse

So einfach scheint mir das nicht zu sein, denn auch Spieler haben eine ganze Menge Zeug, auch wenn sie dann betonen, ich zerschneide alles gern.

Gerd Menschik

Um auf das öffentliche Papiertheater zurückzukommen: Das Deiniger Papiertheater in Karlsruhe hat schon um 1910 öffentliche Vorführungen gemacht. Der Otto Eichroth hat zum Teil die Figuren vorgezeichnet und Delninger, der ein

großes zeichnerisches Talent hatte, hat sie dann nachgezeichnet.

Dr. Thomas Roth

Bei dieser Erwähnung der Emanzipierung des Papiertheaters in die Öffentlichkeit hinein, denke ich gewaltig an Max Ernst, der aus vorgegebenen, ausgeschnittenen Figuren die starre Papierinszenierung geschaffen hat. Da gehört auch noch die Hanna Höch dazu. Zur Erfolgsgeschichte des Papiertheaters gehört sicher auch, daß Sehweisen vorbereitet werden. Da hat sicher Max Ernst einen gewissen Teil beigetragen, in dem er diese papierenen, starren Inszenierungen entwickelt hat.

Gerd Menschik

Er hat aus Pellerin-Bogen Montagen gemacht.

Dr. Thomas Roth

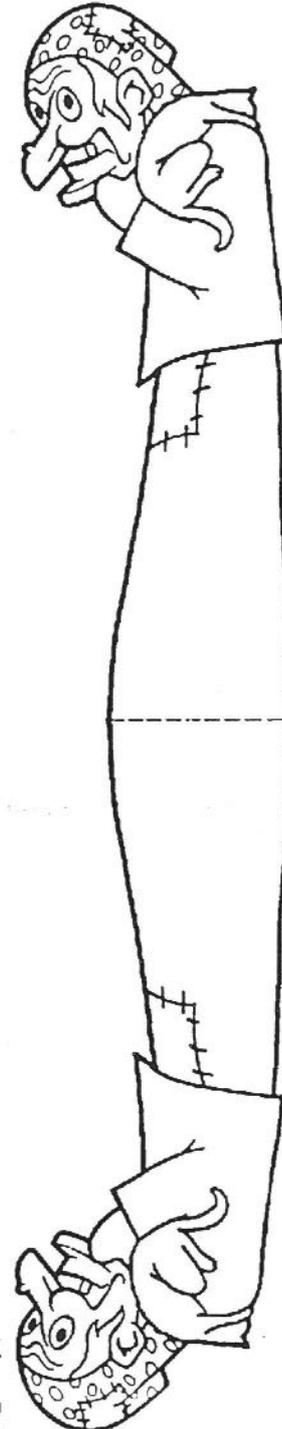
Er hat auch die Gartenlaube zerschnitten und ähnliches.

Dr. Dietrich Grünwald

Auch alte Schulbücher. Spannend bei Max Ernst ist, daß er aus diesen Collagen dann auch Romane gemacht hat: zwei surrealistische Romane, die keine lineare Handlungsfolge haben. Sie fordern in oft konträrer Kombination von Text und Wort provokativ die Phantasie des Zuschauers heraus. Er muß sich seine Geschichte aus diesem Angebot zusammenreimen. Es sind Traumgeschichten, die die kreative Mitgestaltung des Betrachters verlangen. Hier sehe ich durchaus eine Parallele zum Papiertheater, eine Nähe zumindestens.

Dr. Gerd Taube

Ich habe vorhin zwei Fragen gestellt und das war natürlich ein Fehler, weil die eine jetzt völlig untergegangen ist. Ich möchte auch noch auf diesen Begriff des Animationstheaters zurückkommen. Zunächst einmal gibt es die Begriffe Figurentheater und Puppentheater, die so in der Gegend umherschwirren. Figurentheater ist, was Deutschland betrifft, ein typisch westlich geprägter Begriff, und der Begriff des Puppentheaters ist typisch ostdeutsch geprägt. Er ist nicht nur der ältere Begriff, aber in der Tradierung und Pflege des historischen Spiels wurde er in der ehemaligen DDR hochgehalten. Im Westen führte man den Begriff des Figurentheaters ein. Das geschah in den sechziger Jahren durch Fritz Wortelmann in Bochum und ist entsprechend auch zu belegen. Der Begriff Figurentheater wurde von ihm ganz explizit und programmatisch als Abgrenzungsbegriff gegenüber dem geprägt, was gemeinhin unter Puppentheater verstanden wurde, das Jahrmarktstheater auf der einen und das Kindertheater auf der anderen Seite und beide in Form des Kasperletheaters. Diese beiden Stränge standen offensichtlich dem Kunstanspruch des Puppentheaters oder dann des Figurentheaters ganz vehement entgegen. Allerdings ist es so, daß es beide Begriffe, Figurentheater auf der einen Seite und Puppentheaterkunst in der DDR, dieser Begriff wurde in den achtziger Jahren geprägt, es nicht geschafft haben, dem Puppen- und Figurentheater die notwendige gesellschaftliche Akzeptanz zu verschaffen. Es geht also nicht darum, welchen Namen ich dem Kinde gebe,



sondern es geht um die gesellschaftlich Akzeptanz einer Theaterform. Und da sehe ich ein weiteren Punkt, wo sich Papiertheater und Puppen- und Figurentheater treffen. Hier wurde gerade versucht, einen Grund des Etablierens für das Papiertheater zu definieren, also gesellschaftliche Akzeptanz zu finden. Genau dasselbe versucht das Puppen- und Figurentheater und es ist noch lange nicht so, daß man davon sprechen kann, daß Puppen- und Figurentheater als Kunst im gesamtgesellschaftlichen Bewußtsein anerkannt sind. Und hier kommt dann die Frage nach dem Animationstheater. Was leistet ein neuer, ein wieder neuer Begriff angesichts fehlender gesellschaftlicher Akzeptanz? In anderen Ländern mag das anders sein: in England gibt es in Brighton in diesem Jahr ein erstes internationales Puppentheaterfestival, das sich unter dem Aspekt des »Animated Theatre« zusammenfindet und unter diesem Begriff Puppen- und Figurentheater Inszenierungen aus ganz Europa zusammenführt; und in Jerusalem gibt es z.B. eine Schule, »The School of Visual Arts«, die unter anderem auch Puppenspieler ausbildet. Hier wird diese Visualität und damit auch der Animation

der Aufführung betont. , wo also dieses Visuelle, die visuellen Künste so betont sind. Also die Frage: worauf hebt dieser Animationstheaterbegriff ab und was vermag er neues zu leisten?

Gerlinde Holland

Ich denke, das geht ziemlich deutlich aus dem Namen selbst hervor. Figurentheater, Puppentheater, Papiertheater, diese Begriffe haben die Objekte im Auge, mit denen gespielt wird. Das können Kaffeebohnen, ein Streichholz sein, es können aber auch menschliche Figuren, Tiere oder was auch immer sein. Das ist der Blick auf die, die auf der Bühne handeln. Wenn es um Animationstheater geht, dann denke ich an den Menschen, der das beseelt. Die Blickrichtung ist verschieden.

Dr. Gerd Taube

Beim Begriff Animationstheater wird dann faktisch die Tätigkeit in den Vordergrund gestellt.

Dr. Dietrich Grünewald

Der Begriff hängt mit dem Trickfilm zusammen. Im Bereich des Films reden wir seit einigen Jahren ganz bewußt vom Animati-

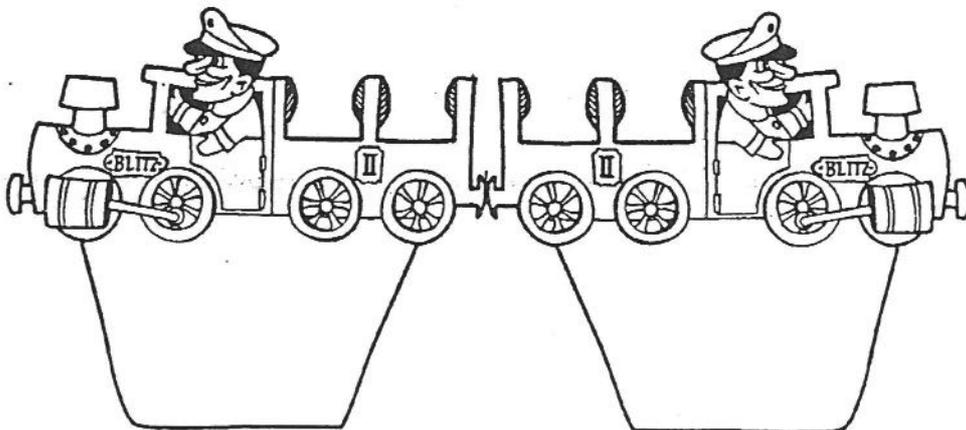
onsfilm, weil der Trickfilm und der Puppentrickfilm genauso wie der Film, der jetzt nur noch bewegte Objekte zeigt, oder in neuester Form der Computertrickfilm, kein Realfilm mehr in dem Sinn ist, daß eine natürliche Bewegung gefilmt wird. Vielmehr werden Objekte, Puppen, Zeichnungen animiert = verlebendigt.

Rüdiger Koch

Ich meine trotzdem, daß dieser Begriff rein wissenschaftlich bleiben wird, weil man mit dem Begriff 'Animationstheater' rein praktisch niemanden hinter dem Ofen hervorlocken kann. Wir machen heute Abend »Animationstheater«! Trotzdem finde ich ihn besser als den Begriff Figurentheater, der wie wir hörten, bißchen schwierig ist. Ist denn dieser Begriff, Dr. Taube, im Bereich Puppen-, Figurentheater in der letzten Zeit aufgetaucht?

Dr. Gerd Taube

Der taucht natürlich schon seit längere Zeit auf. Der Animationsprozeß wird ja zumindest von der Berliner Schule als wesentlicher hervorgehoben. Und das war es auch, was ich vorhin mit dieser Dreieckskonstellation zwischen Spieler,



Puppe und Zuschauer zu beschreiben versuchte. Alle drei gehören dazu: der Spieler, die Puppe und der Zuschauer. Dazu muß dann noch unbedingt, wie heute schon mehrmals hervorgehoben wurde, die Phantasie des Zuschauers dazutreten, sonst funktioniert das alles nicht. Wenn sich der Zuschauer nicht darauf einläßt, da können Sie sich auf der Bühne totspielen. Es passiert nichts. Ich will noch auf Ihren Einwurf, Herr Reuter, antworten. Die Puppenspieler, die neben die Puppen treten, tun das vielleicht nicht so sehr wegen des Applauses, sondern weil dieser Dreiecksprozeß, den ich versucht habe zu beschreiben, thematisiert worden ist: daß also die Möglichkeit eröffnet wird, daß die Sprache von außen in die Figur fließt beispielsweise, daß eine Korrespondenz zwischen Puppe und Spieler funktioniert und aus dieser Korrespondenz die theatralische Figur entsteht. Deswegen bin ich auch so unglücklich über den Begriff des Figurentheaters. Man fragt sich da ständig, welche Figur ist denn jetzt gemeint, die theatralische Figur oder die Puppe, die da auf der Bühne steht. Rein praktisch für die Handhabung erscheint mit deshalb der Begriff

des Puppentheaters unkomplizierter zu sein.

Rüdiger Koch

Aber der läßt die Idee auch offen.

Dr. Gerd Taube

Natürlich läßt er sie offen, aber das ist ein Verständigungsproblem. Für mich entsteht die Figur erst in dieser Dreierkonstellation und ist nicht schon vorher vorhanden.

Dr. Olaf Bernstengel

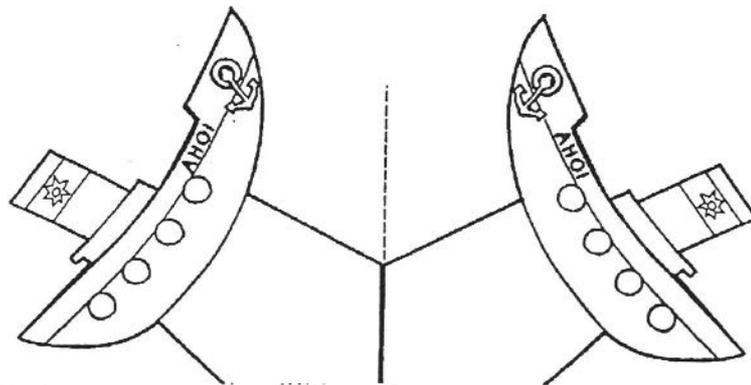
Es muß einmal daran gedacht werden, diese Doppelung von Puppentheater und Figurentheater fallen zu lassen, denn wir kommen damit nicht vorwärts. Beide sind identisch und ich finde das langsam ein bißchen doof, an solchen Fragen hängen zu bleiben, nur weil da zwei deutsche Sprachen zusammenwachsen müssen. Die Puppenspieler bleiben immer wieder an dieser Frage hängen, die ihnen im Grunde überhaupt nicht weiterhilft. Da muß endlich die Zeitung »Das andere Theater« sagen, »Wir machen Puppentheater, Schluß, aus, basta!«

Dr. Gerd Taube

Aber gerade das funktioniert nicht, denn es handelt sich um zwei Kampfbegriffe, die - nicht im Sinne von politischen - Ideologien transportieren. Ich helfe mir damit, wertfrei vom Puppen- und Figurentheater zu reden und akzeptiere damit beides. Ich stelle beide auf eine Ebene und bringe damit auch die beiden historischen Komponenten ein, daß es nämlich zwei historische Entwicklungen gegeben hat, die man nicht per Dekret abschaffen kann.

Ruth Dröse

Wie Sie richtig sagen, ist Figurentheater begrifflich zu verstehen aus den 60iger Jahren der Bundesrepublik. Es hatte was mit dem emanzipatorischen Charakter der Stücke zu tun, die im Rahmen der Studentenbewegung und der pädagogischen Aufarbeitung entstanden sind. Dort setzte man sich bewußt ab vom Puppentheater und seinen traditionellen Inhalten, die immer auch autoritär strukturiert waren. Von daher ist eben der Begriff Figurentheater nicht nur geprägt von Wessis und



Puppentheater von Osis, sondern beide unterscheiden sich schon im Inhalt des Stückes..

Dr. Gerd Taube

Ja, das meinte ich mit den verschiedenen historischen Komponenten. Da Herr Dröse den Abschluß der Diskussion einläuten will, möchte ich noch auf die UNIMA hinweisen, denn ich bin nicht nur hier als Vormundssprecher, sondern auch als zweiter Vorsitzender des UNIMA Zentrums der Bundesrepublik. Die »Union International de la Marionnette« ist eine internationale Vereinigung der Puppenspieler, die unter der Schirmherrschaft der UNESCO arbeitet und in nationalen Zentren organisiert ist. Sie gibt in Deutschland die Mitgliederzeitschrift »Das andere Theater« heraus.

Dietger Dröse

Junge, Junge, das ist aber Werbung!

Dirk Reimers

Können Sie die Werbung nicht noch ein bißchen erweitern und auf einen bestimmten Artikel der letzten Ausgabe hinweisen?

Dr. Gerd Taube

Es geht um einen Artikel über das letzte Papiertheatertreffen in Preetz. Und auch in Abstimmung mit Herrn Dröse bin ich der Überzeugung und der Meinung, daß wir auch weiter über papiertheater-relevante Themen berichten sollten, um diese Entwicklungen, wie sie sich hier ankündigten, weiter zu verfolgen. In zweifacher Richtung meine ich das, nämlich einmal auch die Puppenspieler zu veranlassen, über ihren zu Tellerrand gucken, und zum anderen vielleicht den einen oder anderen Papiertheaterspieler an die Puppenspiel-Szene heranzuführen. Das heißt ja nicht, daß Sie gleich Mitglied in der UNIMA werden sollen, aber sich dafür zu interessieren, was in der Puppen-

spielszene passiert, das scheint mir wichtig und da denke ich auch, hat dieses Symposium ganz wesentliche Anstöße gegeben.

Dietger Dröse

Ich möchte die Diskussion für heute Abend abschließen. Aber ich möchte doch noch anschließen an Ihre Worte: Natürlich wird es weiter auch die Papiertheater-Szene geben. aber ich sehe auch, daß es wichtig ist, daß alle gleich ob nun Puppenspieler, Figurentheaterspieler oder Papiertheaterspieler ein bißchen mehr über den eigenen Tellerrand gucken - und das war ja auch gewissermaßen das Motto, der Sinn dieses Symposiums. Es gibt eigentlich überhaupt keinen Grund für Klüfte bei gegenseitigem Verstehen und gegenseitiger Achtung. Unter diesem Aspekt möchte ich die Diskussion abschließen. Ich bedanke mich bei allen. Ich hoffe, daß dies alles zu ein bißchen Nachdenken geführt hat in allen möglichen Richtungen.

Dr. Olaaf Bernstengel / Gerd Menschik

BÖHMISCHE THEATERBILDERBOGEN

Dr. Olaf Bernstengel

Nachdem Sie gestern soviel Interesse am Puppenspiel und Zirkus gezeigt haben, kommen wir heute zum Thema böhmisches Papiertheater. Aber ich sage es gleich, ich bin auf diesem Gebiet überhaupt kein Fachmann und was ich sage, hat riesengroße Lücken und Fragen. Aber wir haben hier jemanden, der die Fragen beantwortet kann. Herr Menschik und ich haben uns gestern kurzgeschlossen. Er kennt den auf wunderbare, aber auf ganz offizielle Weise zu ihm gelangten Inventarbestand der Link'schen Sammlung, also der Puppentheatersammlung und wird dort ergänzen, wo ich nicht weiter weiß. Ich habe viele Dinge, die wir später sehen werden, einfach in der Kürze der Zeit nicht bestimmen können. So bin ich in z.B. in der Sammlung nicht mehr an die Kataloge der tschechischen Firmen herangekommen, weil die einfach nicht mehr an dem Platz lagen, wo ich sie wußte. Und damit war mir auch der Schlüssel genommen, um manches noch konkreter zu machen.

wenn ich gestern in der Diskussion empfohlen habe, das Papiertheater vom Material her zu definieren, nehme ich diese spontane Anregung hiermit offiziell zurück, denn was wir beim böhmischen Papiertheater haben ist, ich würde mal sagen, zu 95% kein Papiertheater. Es hat ganz andere Quellen.

Lassen Sie mich einmal ein Stück in die Puppentheatergeschichte zurückgehen. Ausgangspunkt ist, daß das traditio-

nellen Marionettentheater in Böhmen und Mähren im 19. Jahrhundert große Probleme hatte. Noch im 17./18. Jahrhundert war das Marionettentheater relativ gleichmäßig über ganz Europa verteilt, im 19. Jahrhundert konzentrierte es sich in Sachsen, in Böhmen und in Süddeutschland. Im Prinzip war es eine Gilde fahrender Komödianten. Um die Mitte oder Anfang des 19. Jahrhunderts schon verflachte die Entwicklung in Böhmen derart, daß man an einen Punkt kam, wo die Trivialisierung, oder Banalisierung der Marionettentheater derart unkünstlerisch wurde, daß sie auch am Publikum vorbeigeht. So jedenfalls die Einschätzung in den 50iger Jahren; möglicherweise bewertet man das heute anders. Das geht auf Jan Malík zurück. Jan Malík ist der Ansicht, daß das Puppenspiel, das Marionettentheater in Böhmen um 1850, 1860 am Ende sei. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts geht das sogar so weit, - und das ist ein Phänomen, das man unbedingt untersuchen müßte, weil es das in Deutschland z. s. nicht gegeben hat, - daß das Schauspiel und Musiktheater das Marionettentheater parodierte. Bei uns ist das eigentlich umgekehrt. So macht sich z. B. Smetana in kurzen Musikstücken über die Marionettenspieler lustig und parodiert sie. Die Theater werden aus den Städten in das ländliche Gebiet zurückgedrängt. Sie spielen also noch und es gab diese legendäre Gestalt, die/aber auch ein bißchen künstlich hochgezogen wurde, den Matěj Kopecký. Er bekam vor 20 Jahren in Chrudim ein

Denkmal, das übrigens das einzige Puppenspielerdenkmal der Welt sein soll, eine überlebensgroße Plastik.

Parallel dazu kommt es in den 50iger und 60iger Jahren zu einer gewissen Germanisierung des Landes. Die deutsche Sprache und die deutsche Ansiedlung gewinnt derart an Oberhand, daß tschechisch nationale Kräfte sich bedrängt fühlen. Das sind vor allem die Intellektuellen in den Städten. Es kommt zu einer künstlerischen, kulturellen und auch politischen Bewegung, der sogenannten »Bewegung der Wiedergeburt«. Diese will auf jeden Fall die tschechische Lebensweise und die tschechische Sprache im Lande erhalten. Dieser Prozeß beginnt in den 60iger Jahren. Man spricht direkt von der »Bewegung der Wiedergeburt«. In diesen Prozeß schlittern die fahrenden traditionellen böhmischen Marionettenspieler hinein. Sie spielen tschechisch und werden in den nächsten Jahrzehnten zum Aushängeschild der Pflege und Bewahrung der tschechischen Sprache. Sie spielen ausschließlich und das auch in den deutschen Gebieten in tschechisch und nehmen so eine politische Rolle ein, die es vergleichsweise in Deutschland im Puppentheater nie gegeben hat. Dennoch hält diese Bewegung den Niedergang des traditionellen böhmischen Marionettentheaters nicht auf.

Um die Jahrhundertwende kommen dann zur Pflege der tschechischen Sprache reformpädagogische Bestrebungen hinzu. Die Schule, die Volksbildung nimmt

sich des Themas Puppenspiel und Marionettenspiels an, und es ist da insbesondere eine gewisse Ludmila Tesařova, die die Meinung vertritt, daß das Puppenspiel ästhetisch und ethisch etwas zur Erziehung der Kinder beiträgt. Das ereignet sich in den 90iger Jahren des vorigen Jahrhunderts und man überlegt allgemein, wie man Kinder ans Theater und damit an ein kulturelles Erlebnis heranzuführen kann und gleichzeitig die Möglichkeit schafft, daß sie sich technisch und handwerklich beschäftigen. Hier ist der Punkt, wo das sogenannte böhmische Papiertheater einsetzt, das letztlich keines ist.

Aus den Quellen, die mir zur Verfügung standen, geht hervor, daß die ersten Bögen, sprich Kulissen und der Hintergrund, unmittelbar im Auftrag dieser Volksbildungsbewegung 1894 gedruckt wurden. Das zeigt auch wieder, daß sich das Puppenspiel relativ konform in Europa entwickelt. Gleichzeitig hat es natürlich auch die Form des Spiels der Familien gegeben wie in Deutschland des Biedermeier und später. Aber, und da unterscheidet man sich: es ist eine wesentlich elitärere und intellektueller getragene Gruppe, die das Haus- und Familientheater als das Puppenspiel in der Nachahmung des großen Theaters hervorbringt und pflegt. Hier wird mir vielleicht Herr Menschik gleich widersprechen, aber nach meiner Meinung haben sich in Böhmen mehr bildende Künstler des 19. Jahrhunderts der Sache verpflichtet gefühlt als in Deutschland. Dieses neue Puppenspiel wird von vornherein von Bühnenbildnern von Zeichnern getragen. Einer der wahrscheinlich prägnantesten Persönlich-

keiten, das werden wir noch an seiner Handschrift für das Puppentheaters sehen, ist der Mikoláš Aleš, geb. 1852 und gestorben 1913. Er ist einer der berühmten Zeichner der böhmischen Schule und hat auch seinen Platz in der Kunstgeschichte. Eines seiner Themen, das in seinen Zeichnungen immer wiederkehrt, ist die Beschreibung des Lebens der Puppenspieler. Er gestaltet z. B. die Entwürfe der Firma Münzberger, auf deren Bogen er auch immer als »Aleš« vermerkt ist. Er hatte selbst ein Haustheater, das noch in Chrudim im dortigen Puppentheater-Museum zu sehen ist. Ich möchte behaupten, von dem Aleš geht alles aus. Dann gab es den Fabrikant Josef Frič (1861-1945). Er machte sich dadurch verdient, daß er die im Niedergang befindliche Puppentheater-Marionettentheaterszene negierte und der Meinung war, daß, wenn man schon Puppentheater in kleinerer Form macht, dann bitteschön auch mit neuen Texten. Und soweit meine Kenntnis reicht, ist seit der Jahrhundertwende oder dem letzten Dezenium des vorigen Jahrhunderts für das Papiertheater oder besser für das Hautheater dann gesondert geschrieben worden. Auch das ist etwas, was wir in diesem Maße, wie wir gestern hörten, in Deutschland nicht kennen. Die Bühne dieses Fabrikanten wurde geschaffen von einem professionellen Mann, dem Illustrator Artuš Scheiner, der dann auch wieder in den Verlagen erscheint und von 1863 bis 1938 lebte. Diese Bühne war eine der ersten, die dann von der Dekoration, unterstützt von den Malern Prof. Rudolf Livora und Zdeněk Weidner, 1910 in die Serienproduktion ging und dann auch Teil der Münzberg-

Produktion wurde. Das sind also Leute, die promoviert sind, die feste künstlerische Plätze im öffentlichen Leben haben, und sich in das Puppentheater, in dieser kleinen Haustheaterform, einbringen mit der Absicht, die tschechische Kulturtradition im Lande zu bewahren. Das ist immer wieder das Motiv und ich schlage mal schnell die Brücke bis in die Gegenwart, denn wir haben diese Entwicklungen natürlich auf Grund unserer Nähe zu Böhmen und deswegen regelmäßig verfolgt, weil hier die einzige offene Grenze war. Ich bin regelmäßig auf den Festivals in Chrudim gewesen und kann sagen, daß diese Tradition des Haustheater-spielens bis heute völlig ungebrochen ist. Das ist etwas, was es bei uns nicht gibt. Sicherlich wurde in Westdeutschland im Reprint gedruckt, aber in der DDR gab es das überhaupt nicht. Das war eine völlig gestorbene Geschichte und wurde dann wieder hochgezogen durch Günther Gerlach mit seinem Bauchladentheater. In Böhmen kann man also die Tradition der kleinen Hausbühne bis zum heutigen Tage verfolgen und die Nachfolgefirmen existieren noch. Es existieren auch wieder unter dem alten Namen jene Firmen, die die Figuren hergestellt haben wie Storch und Král, wo weiter Marionetten produziert werden. Ich weiß allerdings nicht, ob es die Firma Münzberger noch gibt. Ich habe gern für meine Kinder diese Theater aus Böhmen mitgebracht und war eigentlich immer begeistert, daß sich diese kleine Form des Puppenspiels dort noch hielt. Man kann also dort Theater in wenigstens drei Größen kaufen und das ganze ist also auch preiswert.

Aber dieses Theater war neben dem Familientheater wie in Deutschland in der Hauptsache primär auch Schultheater und diente der Volksbildung. Das wurde mir in Gesprächen mit Anton Anderle einem traditionellen slowakischen Puppenspieler bewußt, der im vorigen Jahr in der Puppentheatersammlung eine Ausstellung hatte. Er brachte eine ganze Reihe derartiger Theater mit und bezeichnete sie sofort als Schultheater. Man spielt also mit den Kindern im Kunsterziehungsunterricht oder im Geschichtsunterricht sehr dem Nationalempfinden verbundene Stücke, um sie an die eigene Kulturtradition heranzuführen. Das würde ich im Augenblick als die vorrangige Aufgabe dieser kleinen Form des Puppentheaters in Böhmen ansehen.

Das korrespondiert dann auch mit einer immensen Entwicklung des Laienpuppenspiels. Sie setzt nach der Jahrhundertwende in den Jahren 1910 bis 1920 ein und geht ebenfalls ganz kontinuierlich bis in die Gegenwart. Wir haben das oft mit unseren DDR-Verhältnissen verglichen. Die künstlerischen Ergebnisse sind im Böhmisches besser, oder qualitativ höherstehend, weil das ganz anders traditionell aus der Bevölkerung kommt und die Amateur-Bühnen eine ganz andere Tradition haben. Es gibt heute noch Bühnen, die sind stolz darauf, daß sie sich 1905, 1908, 1910 gegründet haben. Schauen sie bei uns herum, wo hat eine Amateurbühne eine solche Tradition? Die gibt es nicht. Und einige verwandeln sich dann natürlich in professionelle Theater. Es entstanden berühmte Theater, z. B. das Haustheater der Schauspielerin am Prager

Nationaltheater Ostrčilova - Schmoranzova, das um 1912 gegründet wurde. Es entstand eine künstlerische Puppentheaterszene um ~Ceské Rodině Loutkové Divaldo, die sich dann 1914 wieder unter Mithilfe eines professionellen Bildhauers, eines gewissen Herrn Saloun in ein professionelles Theater verwandelt. Und ihr schließt sich ein Mann an, der für die Puppentheaterbewegung nach 1945 enorme Bedeutung bekommt, nämlich Jan Malík. Jan Malík war UNIMA-Generalsekretär einer ganzen Epoche. Er bestimmte wesentlich das Puppentheater in Böhmen und in der Tschechoslowakei mit ebenso wie auch der Regisseur Kolar, der sich um das Puppenspiel bis Anfang der 70iger Jahre übrigens auch um das der DDR verdient gemacht hat, der dann allerdings leider durch den Prager Frühling in Ungnade fiel und der Puppenspielausbildung in der DDR als Wissenschaftler verloren ging. Kolar war derjenige, der sehr früh Regieprinzipien für das Puppenspiel entwickelte und sich von dieser Seite einbrachte. Diese beiden und noch andere verwandelten dieses Puppentheater in ein professionelles, letztendlich nach verschiedenen Zwischenstufen nach 1920 zu »Rise loutek«, also »Welt der Puppen« in Prag, und Prag ist die Stadt und auch ständiger Sitz, wo 1929 die »Union International de la Marionette« oder UNIMA unter Initiative von Jan Malík gegründet wird. Das Theater geht also aus der Laienbewegung über ins Professionelle, bzw. es bleibt in der Laienbewegung vom Organisations- und Theatercharakter stehen, aber es gewinnt natürlich über die Jahrzehnte, so daß das Laienpuppenspiel in Böhmen

vom künstlerische Niveau her bezüglich der besten Puppenspiele an das Professionelle heranreicht.

Das ist der Hintergrund, von dem aus zu unterstreichen ist, daß das Ganze in gewissem Sinne gar kein Papiertheater ist, wenn man einmal von der Liebhaberstrecke absieht. Es hat sich also, um eigene heimatverbundene Strukturen im Widerstand gegen die zunehmende Germanisierung zu erhalten, entwickelt.

Ein ganz kleiner zusätzlicher Exkurs sei mir noch gestattet. Es gibt ein Phänomen, an dem ich im Moment mit Raithel in Lengenfeld arbeite: das sächsische Marionettentheater und Puppenspiel kommt im Prinzip von Ausnahmen natürlich abgesehen nie über den Kamm des Erzgebirges hinaus. Und umgekehrt kommen die böhmischen fahrenden Marionettenspieler nicht herüber, obwohl sie das gleiche Repertoire, die gleiche Lebensweise, und das gleiche Arbeitsprinzip haben. Es gibt hier allerdings auch Unterschiede, da fällt z.B. sofort die Stabmarionette auf, bei der das Führungskreuz mit der Figur durch den festen Stab verbunden ist. Das ist allein böhmisch und ist hier nie als eine Technik übernommen worden. Vermutlich ist einer der Hauptgründe für diese Abgrenzung neben andersgearteten Gesetzen, die es wahrscheinlich den Deutschen schwieriger machte, sich drüben anzusiedeln oder zu spielen, daß sich die böhmische Bevölkerung dem deutschen Spiel nie aufgeschlossen zeigte. Man empfand Puppentheater als etwas eigenes, in tschechischer Sprache zu sehendes.

Gerd Menschik

Herr Dr. Bernstengel, ich möchte folgendes ergänzen: Sie sprachen von der Germanisierung und hier sollte man ein bißchen differenzieren. Es geht um die 60iger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Da kam der Panslavismus. Wenn Sie erwähnen, der intellektuelle Bürger habe sich bedrängt gefühlt, dann war das der intellektuelle Bürger, der sich mit dem Panslavismus beschäftigte und identifizierte. Denn diese Germanisierung der ganzen Tschechei war nicht so umfassend wie eben dargestellt. Professor Masaryk, der erste Präsident und ein Mann des Panslavismus, war aber auch ein Mann der Zusammenarbeit. Nur die haben sich von der Germanisierung bedrängt gefühlt, die intellektuell sehr stark engagiert waren und hier eine Profilneurose entwickelten, andererseits Menschen aus sozialen anderen Schichten, die ich mal mit Schweyk definiere, also die sozial unteren Schichten. Die waren natürlich dafür, daß die Tschechei tschechisch ist und die wollten von der deutschen Sprache nichts hören. Bei den Mittelschichten insbesondere dem Handwerk, das zum Teil einen ganz hervorragenden Ruf hatte, war die Haltung unterschiedlich. Man muß also differenzieren und es ist keinesfalls so, daß wirklich von staatswegen, also von Seiten der Habsburger versucht wurde, die Tschechen zu unterdrücken, im Gegenteil, erinnern Sie sich bitte - und das nenne ich *pars pro toto* - an das wunderbare böhmische Nationalmuseum oder das böhmische Nationaltheater, die Kaiser Franz Josef in Prag bauen ließ. ~und wenn man weitergeht - ich springe sogar in die Hitlerzeit bis 1943

hinein: solange Heydrich drüben war, wurden Bücher z.B. über Theater, herausgegeben, da steht kein einziges Wort deutsch drin. Heydrich war ja in der Tschechei derjenige, der den Tschechen sogar einige Unterstützung zukommen ließ, denn er fühlte sich, *cum grano salis* gesprochen, wie ein kleiner Wallenstein. Als dann das von der Londoner Exilregierung und Benesch ausgehende Attentat verübt wurde - weil man sich gesagt hatte, »Ja du lieber Gott, der Heydrich der macht unsere Tschechen verrückt, wenn das so weiter geht, dann mögen sie den auch noch! Der muß weg!«. Da erst eskalierte das Geschehen zu diesen breitgefächerten Grausamkeiten. Mit dem soeben Vorgetragenen möchte ich nur sagen, daß ich die Meinung, die Tschechen wären in gleicher Art unterdrückt worden wie etwa die Zigeuner und andere Minderheiten als Propaganda empfinde.

Dr. Olaf Bernstengel

Das ist richtig und der Begriff Germanisierung wurde von mir nur als Schlagwort gewählt, um eine der Ursachen und Quellen des Entstehens des tschechischen Puppenspiels aufzuzeigen.

Als erstes nun die Bogen der Firma Münzberg. Antonin Münzberg gründete bereits 1900 in Prag den ersten tschechischen Fachbetrieb und verstarb 1954. Bei seinen Bogen ist mir einmal im Verhältnis zu den deutschen Firmen aufgefallen, da es nur quantitativ wenige Bögen in kleinen Serien sind. Da gibt es angefangen beim Proszenium mit den Nummern eins, zwei und drei, oder eins und zwei dann insgesamt 12 Blätter. Um

bei der mittleren und kleinen Serie zu bleiben sind es außerdem Standardausrüstungen oder General-Dekorationen: »Wald«, »Landschaft« usw. aber immer handelt es sich um konkrete böhmische Vorbilder, die Ales und andere gezeichnet haben: also »Urwald am Arber«, »Landschaft mit der Burg Skuhrov«, »Schloßsaal der Burg Rosenberg« die Stadt wird definiert und zwar ist das das »Prager Tor in Slana, die Burg ist die von Karlstejn, selbst der Dorfplatz ist örtlich festgelegt, es ist der des kleinen Dorfes Trocnov. Wir haben das Burgverlies, die Daliborka, und den Garten, das Belvedere in Prag, dann den Berg Rip, bei St. Georgsberg als »Winterlandschaft« und die »Bauernstube« aus Zbraslavka, das ist also ein kleiner Ort im Mährischen. Die Bogen sind oben ausgeschrieben »Münzberg Dekorationen zur tschechischen Geschichte«, -derartiges betonen auch andere Verlage, denn die Stücke, die gespielt werden, beschäftigen sich mit der tschechischen Geschichte. Außerdem ist angegeben »gezeichnet oder nach der Vorlage von Dr. Ing. Svatopluk Bartos«, der also für Münzberg arbeitete. Man verschweigt also die Künstler nicht, der steht auf dem Bogen. Im Verhältnis zu Winckelmann und anderen europäischen Herausgebern sind diese Bogen weniger durchgezeichnet, flächiger, ohne dadurch die Perspektive zu verliert. Z.B. der Dorfplatz in Trocnov, die Vorlage ist m. E. Kreidearbeit, da sitzt Farbe neben Farbe, wie wir es auch bei anderen Verlag sehen.

Jetzt kommen wir zu den »Riesen-Münzbergern«. Sie sind 160 cm breit und 70cm hoch. Auch sie sind ausgewiesen für das

Puppentheater und die Theaterpuppen nach den Bildern von Micoláš Aleš. Die Typographie František Tocol in Prag ist hier ebenfalls im Signet eingedruckt und von Karel Stapfer für Figuren von 25 bis 35cm Höhe ausgeführt. Ich habe mich nicht weiter damit beschäftigt, aber die Motive sind wohl die gleichen wie bei den kleineren Bögen, also der »Dorfplatz«, und da steht beim Restaurant »Hostinec«, also der tschechische Begriff, und die Fleischerei mit dem Verkauf von Gänsen ist die von Raban und ich bin mir fast sicher, daß es diesen Raban wirklich gegeben hat. Zur Produktion gehören noch die lieben netten Texte für Kinder, die Aufbauanleitungen mit der Bemerkung, daß die Weihnachtszeit ja wohl die rechte Zeit sei, etwas solches zu tun. Auch Theaterzettel werden mitgeliefert.

Wir kommen jetzt zum Verlag A. Storch & Sohn, hier Teile des Proszeniums. Im Proszenium fallen auf die Farben blau, weiß rot, also die Nationalfarben nach 1918, die eigentlich immer wiederkehren. Die Bögen für Versatzstücke sind sehr dicht bedruckt, so daß man schon sehr genau aufpassen muß, wie zwischen diesen Häusern und Burgteilen die Schere zu führen ist, wenn man das ausschneidet. Doch alles das war sicherlich in Böhmen zu 99% Arbeitsmaterial, gesammelt zur Erhaltung der Bögen hat man in Böhmen, glaube ich, kaum.

Und jetzt kommen wir an einen Punkt, wo Sie, Herr Menschik ergänzen müssen. Ich fand in der Puppentheatersammlung eine Menge Bögen, die gekennzeichnet sind mit »DS«, ein

Käfer-Signet und »Made in Cechoslovakia« tragen. Sie sind viersprachig, deutsch, englisch, französisch und tschechisch beschrieben und ich habe nicht rausgekriegt, was das für ein Verlag ist, aber jetzt erfahren wir es.

Gerd Menschik

Ja das ist der Verlag Chroust. Chroust auf tschechisch Käfer und deswegen ist auch im Signum ein Käferchen. Der Chroust hat also meistens Doppelbogen herausgegeben. Die berühmtesten Dekorationen sind ein Faustzimmer (Nr. 17 HG u. 4 Kul), - eine Studierstube - und ein Burgzimmer Nr. 26) mit einem Kamin, der sehr lapidar das tschechische Element ausdrückt. Beide sind bei Röhler in Farbe abgedruckt.

Dr. Olaf Bernstengel

Die Maße sind 39 x 46 cm und m..E. würde ich sie vom Druck her einordnen um 1940.

Gerd Menschik

Nein, das dürfte etwas früher sein, etwa 1938. Bei diesem Dorf eigentlich Dorfstraße mit Wirtshaus - müßte eigentlich eine römische IX und dann die arabische 2 draufstehen. Die ganze Serie von arabisch 1 bis ~7 hat nämlich als Vorziffer die römische IX.

Dr. Olaf Bernstengel

Hier ist der Zeichner ein gewisser Sadač im Dorf 2a mit seinen Signet eingebracht, der Lithograph ist genannt und die Herausgabe 1939~ sei diesem Verlag gibt es noch zwei weitere Größen, das kleinerer Format

mit 37 x 29 cm und dann also die Doppelbogen mit jede Seite 38 x 24cm. Und dieser »Käferverlag« bringt dann auch Papierfiguren heraus. Er ist einer der wenigen Verlage, der auch Figuren druckt und das auch noch in einer ganz besonderen Form, da sind vor- und Rückseite bedruckt, wobei ich nichts über die Genauigkeit sagen kann, denn in der Puppentheatersammlung sind die Figuren nicht ausgeschnitten. Es gibt z.B. dem Drachen und den Wassermann, die in der böhmischen Sagenwelt immer wieder erscheinen und Teil des Standard-Figurenensembles sind.

die Zeichnung des Proszeniums mit Rotkäppchen, das Sie hier sehen, liegt also auch sehr nahe am damals internationalen Märchenverständnis. Auf den Bögen befinden sich auch Hinweise zum Bühnenaufbau und zur Beleuchtung mit der Farbscheibe. Hier die »Winterlandschaft«, bei der Farbe neben Farbe sitzt. Es sind dennoch attraktive Bögen mit viel Illusion und Perspektive, jedoch bei weitem nicht so ausgezeichnet sind, wie wir sie von uns kennen. Dann der »Wald« und das »Dorf« mit seiner böhmisch-mährische Architektur. Ich habe darüber mit einem Volkskundler gesprochen: es läßt sich genau der Haustyp bestimmen und man kann sagen, das ist aus der Gegend und das aus der. Man kann da also hingehen und das Dorf so sehen, wie es Hier abgebildet wurde.

Und hier ist noch einmal ein Märchen-Proszenium. Man sieht, es wendet sich eindeutig an Kinder. Das ist eindeutig ein Theater für Kinder. Zwerge, Rubezahl kommen vor. Und

dann der Vorhang in Rot Weiß - Blau gehalten mit den bekannten Theatermasken, der Harlequin zieht ihn auf.

Jetzt kommen wir zum nächsten Verlag, der sich nur mit einer Nummer ausweist und wo ich jetzt wieder frage, Herr Menschik, und er weiß es, was das ist?

Gerd Menschik

Das ist eine ganz merkwürdige Geschichte. Das ist die Firma Haase. Sie stellte alle ihre Papiertheater-Bogen unter die Nummer 8980. Nach dieser Nummer kommt dann Bogen 1, Bogen 2 usw. Warum man das so machte, ist unbegründbar. Ich habe von dem Haas fast alle Bogen bis auf vielleicht drei oder vier. Haas hat übrigens sehr, sehr schöne Bogen gemacht, fast schönere als Scheiner oder Münzberg oder Storch. Das Proszenium hat die Nr. 1, dann kommt der Vorhang mit 2, dann Dorfstraße, Bauernzimmer, Burgzimmer, Marktplatz usw. usw. Mir selbst sind die Nummern 1 bis 21 bekannt. Letztere beinhaltet ein Proszenium.

Dr. Olaf Bernstengel

Was bei diesem Verlag auffällt: Es werden Bühnenböden gedruckt, was mir noch nirgend vorgekommen ist. Da gibt es einen Bretterfußboden, Teppichboden und andere.

Gerd Menschik

Es sind die Nummern 10 bis 13, dabei ist 13 eine Wiese. In die Böden waren Löcher eingestanz für die Aufsetzung der Kulissenstützen.

Klaus Loose

Das ist einfach die Nachahmung des großen Theaters, von dem man auch das sog. Bodentuch kennt.

Dr. Olaf Bernstengel

Hier sehen Sie ein Proszenium des Verlages Salpra mit dem Raben hier oder dem Vogel. Und das »riecht« nach Schreiber, aber Weiteres kann ich dazu nicht sagen.

Gerd Menschik

Ja, die Säulen und die Musikpelle. Aber sagen kann ich dazu auch nichts~

Dr. Olaf Bernstengel

Da bin ich aber froh, da haben wir doch was, was er nicht hat. Ein bißchen Thalia-Theater ist da auch mit drauf, also ein bißchen von Scholz geklaut. Und hier in der Ecke eine Aufbauanleitung, die hat er wieder bei seinen eigenen Leuten geklaut.

So~ und jetzt kommen wir zu Stapfer. Stapfer war Ausstattungsgleiter, Szenograph am Prager Nationaltheater und damit auch ein bedeutender Mann. Er lebte von 1863 bis 1930 und entwarf für Münzberg. Er gründete selbst ein Schattentheater und leitete es in Prag von 1901 bis 1911.

Hier sehen Sie das Angebot der nächsten Firma, der Firma Artuš Scheiner, der meines Wissens auch gezeichnet hat. In Böhmen kann man heute noch in Antiquariaten seine Angebotshefte im Original kaufen.

Noch eine weitere Firma mit

diesen »P« im Signet, von der ich auch nichts weiß. Sie stellen auch Figuren in Smichov bei Prag her und Link hat hier hingeschrieben: »Prokost« und ich weiß nicht, ob das sich auf den Verlag bezieht, was aber fast anzunehmen ist, oder ob es der Gestalter ist.

Gerd Menschik

Das ist der Verlag. Die haben 6 Figurenbogen herausgebracht, die besonders durch ihre satten Farben auffallen. Ich kenne nur sechs Bogen davon. Es ist der Einsiedler, der Kasper und das besondere ist, hier ist die Rückseite bedruckt. Man muß also nicht zusammenkleben. Die Figur wurde mit einem Draht versehen und schon konnte man spielen. Das ist dann wirkliches Papiertheater. Sie sehen hier den Karton mit dem Diener, Sherlock Holmes, die Indianer, die Katja, die junge Bauersfrau: »tschechische Originalfiguren für der Theater der Puppen«, wie es genannt wird.

Dietger Dröse

Kann man das irgendwie datieren?

Dr. Olaf Bernstengel

Ich kann nur sagen, daß sie 1943 zu Link in die Sammlung hereingekommen sind. Ich meine von der Zeichnung wird das so um 1940 gewesen sein.

Wir kommen jetzt zum Verlag Josef Vilímek in Prag, bei dem es in der Gestaltung noch flächiger wird. Herr Menschik, wie würden Sie dann datieren?

Gerd Menschik

Das ist dann wesentlich moder-

ner. Das muß auf jeden Fall nach Vierzig sein und ist überhaupt etwas kompliziert. Ich weiß das auch nicht genau, aber es gibt wohl zwei Vilimek, der ältere kommt bei Scheiner und Münzberg manchmal als Zeichner vor. Ob der Verleger der Sohn oder ein jüngerer Bruder war, weiß ich nicht. Auf jeden Fall sind die Bögen moderner und wenn der eine Vilimek um 1930, 1932 zeichnete, dann sind diese Bogen gute zehn Jahre später herausgekommen. Ich habe einen Serienprospekt mit der Nr. 347 477 43.

Dr. Olaf Bernstengel

Also kurz vor Kriegsende. Den Verlag hat es auch nach 1945 noch gegeben, so daß es auch Bögen aus den fünfziger Jahren sein können. Da zieht dann auch Industrie in das Papiertheater ein.

Jetzt möchte ich Ihnen noch vier Familientheater zeigen, die ich kürzlich in einer Ausstellung in Chrudim gesehen habe. Sie können dabei feststellen, wie im häuslichen Betreiben gemischt worden ist:

Münzberg-Figuren, Storch-Proszenium und auf der anderen Seite gab es natürlich auch bis in die unsere Zeit hinein Familien, die nach eigenem Geschmack die Proszenien selbst machten.

Hier das Theater der Familie Vickála. Die Hintergründe sind von dem böhmischen Maler Scheiner, der Kasper der Firma Münzberg stammt aus den 20iger Jahren und bespielt wurde dieses Theater jedenfalls um 1926.

Dann das Theater der Familie Riha mit Serienfiguren aus den 40iger Jahren von Miroslav

Richter und der Dorf-Dekorationen gemalt Jaroslav Chaba.

Weiter dann das Theater der Familie Antonín Libiš aus Tabor. Proszenium, Konstruktion und Dekorationen stammen aus dem Jahre 1896, Auch die Figuren stammen aus diesem Jahr. Das Proszenium ist von Hand gemalt.

Und das Theater der Familie Rudolf Havlas zwischen 1890 und 1955, ausgestellt in der Fassung, wie es in den 20iger Jahren gespielt. Havlas lebte in Jaromír. Das Proszenium von Mikoláš Aleš, dem böhmischen Zeichner, geschaffen um 1912 und in den Druck gegangen mit der Aufschrift: »Wir sind und wir werden sein.«. Die Figuren sind ebenfalls nach Aleš aus dem Jahre 1913.

Ja, das war der in aller Kürze ein Exkurs in das böhmische Papiertheater. Wenn dies ein Ansatz dafür geworden ist, sich weiter damit zu beschäftigen, wäre das sehr schön und Herr Menschik wird sicher gleich noch dies oder jenes dazu ergänzen wollen.

Gerd Menschik

Zunächst einmal zu den Katalogen, die insbesondere, was die Marionettenbühne betrifft, sehr ausführlich sind. Während es beim normalen Papiertheater so ist, daß nur die Kulissen und der Hintergrund im 'Katalog' dargestellt sind, werden bei Münzberg und Scheiner die Baupläne mitgeliefert und eingezeichnet: Hier steht der Hintergrund, hier der ein Wald, hier ein blauer Horizont und dort die Seitenkulissen, die nicht - und das ist der Unterschied zu unserem Theater - einheitlich im Format sind, sondern echte Versatzstücke

darstellen. Alle Stellstücke sind in genau bezeichneten Abständen und mit sehr exakter Nummerierung aus den Grundrissen ersichtlich. Mit dem reinen Papiertheater-Angebot geht man da etwas stiefmütterlicher um. Ich habe des soeben schon angedeutet: Es sind meist Bögen, Zettel mit römischen oder lateinischen Zahlen in rot, blau oder grün und ohne weitere Hinweise zum Aufbau oder ähnlichem. So, das war's.

Dietger Dröse

Ich bedanke ich mich recht herzlich bei Ihnen beiden. Ich glaube wirklich, daß diese böhmischen sögen böhmische Dörfer für uns waren und daß da noch sehr viel Arbeit drinstecken wird, um das alles aufzuarbeiten. Eins fiel mir auf, und ich spanne jetzt einen ganz großen Bogen von den böhmischen zu den dänischen Bögen: Solche flächigen Dekorationen haben wir auch von Secher beim Pegasus-Theater. Und von dort weiß ich, daß diese flächigen Dekorationen, die als Bogen oft schaurig aussehen, auf der Bühne eine ungeheuer gute Wirkung haben. Da braucht man nur ein Licht, eine Glühbirne reinzutun, und schon fängt das in den Farben an zu explodieren, also theatralisch zu werden. Gleiches vermute ich bei diesen tschechischen Dekorationen auch. Eine weitere Parallele zu Dänemark sehe ich auch darin, daß die Dänen ebenfalls Bauanleitungen, Stellenordnungen mitlieferten, die wir vom deutschen Papiertheater bis auf wenige Ausnahmen nicht kennen. Ich glaube auch, daß diese Bogen hier zum ersten Mal in dieser Ausführlichkeit behandelt wurden und bedanke mich für Ihre Mühe, aus Böhmen »die Dörfer« zu entfernen.

ABSCHLUSSDISKUSSION

Dietger Dröse

Meine Damen und Herren,

Zum Abschluß dieses Symposiums habe ich noch zwei Fragen für das nächste: wann soll es stattfinden, und welche Themen werden gewünscht?

Dirk Reimers

Weil du schon das dänische Papiertheater angesprochen hast, vielleicht sollten wir einmal in die Richtung gehen.

Dietger Dröse

Das ist auf jeden Fall ein sehr wichtiges Thema, wobei ich darauf hinweisen möchte, daß Sven Erik Olsen ein sehr schönes Buch »Dukketeatret i Danmark« geschrieben hat, das Helmut Wurz und ich gerade ins Deutsche zu übersetzen versuchen und das dann sicherlich mit Sven Eriks Erlaubnis, die ich noch nicht eingeholt habe, als sog. »Fortsetzungsroman« in »PAPIERTHEATER« veröffentlicht werden wird. Die Aufarbeitung des dänischen Papiertheaters scheint mir nicht nur für die Spieler, sondern auch in wissenschaftlicher Hinsicht notwendig, weil da sehr viele historische Aspekte und auch glücklicherweise überwundene Probleme des deutsch-dänischen Verhältnisses eine Rolle spielen. Sven Erik Olsen hatte sich bereits bereit erklärt, einen Vortrag darüber zu übernehmen. Sie sehen, er nickt, das ist etwas wert

Gerd Menschik

Bei den dänischen Bogen kommt ein ganz gewaltiger politischer

Aspekt dazu. Man hat zunächst meistens von Neu-Ruppin importiert und als dann die beiden preußisch-dänischen und österreichisch-dänischen Kriege gab, da fing man an, zunächst einmal, was den Verlag anging, die deutschen Bogen zu überdrucken, und dann begann man, selber Bogen herauszubringen.

Dietger Dröse

Ein weiteres wichtiges Thema scheint mir zu sein, in wie weit die Dekorationen überhaupt unter theatralischen Gesichtspunkten geschaffen wurden. Ich hatte bereits auf die Wirkung der flächigen dänischen von Secher und der böhmischen hingewiesen. Aber das sind Bogen unserer Jahrhunderte. Wie war das im letzten? Wie sieht es mit der Perspektive aus? Bei Trentsensky haben wir sie, aber im Bereich der anderen deutschen Herausgeber?

Karen Glente

Ich möchte ein weiteres Wort einwerfen: Illusionstechnik.

Christian Reuter

Dazu wollte ich auch kommen. Das Symposium hier begann mit dem hervorragenden Vortrag, oder besser Vorführung der Laterna Magica durch Herrn Menschik. Auch das kann man erweitern und der Frage der Lichttechnik, der Projektion, auch der Filmprojektion nachgehen. Lichttechniken auf dem Theater wurden ja immer auch auf dem Papiertheater angewandt, so daß es sehr schön wäre, einmal einen Vortrag über den Einsatz dieser und technischer Geräte

überhaupt zu bekommen, also Theatertechnik des Papiertheaters im weitesten Sinne.

Dietger Dröse

Das Thema ist genauso umfassend wie das Thema »Die Dramaturgie des Papiertheaters« und wie schon Per Brink Abrahamsen sagte, nur immer ein Versuch im Sinne einer Fortsetzungsgeschichte werden.

Klaus Loose

Hier müssen die Spieler ihre praktischen und erarbeiteten Anregungen einbringen. Welche Stoffe und Hilfsmittel nimmt man z.B. zum Projizieren von hinten, denn von vorne ist das kaum möglich. hinten. Hier müssen Spielererfahrungen zum Nutzen anderer Spieler weitergegeben werden.

Dietger Dröse

Das wären also die Themen. Die nächste Frage ist, wann und wo soll das nächste Symposium stattfinden. Diese Veranstaltung hat sich neben Preetz als eine gute Sache herausgestellt. Ich glaube, daß sich beide Veranstaltungen sehr ergänzen. Der Kreis des Symposiums gibt Denkanstöße für Preetz und von dort kommen aus der Praxis Denkanstöße zurück. Die Frage, die letztes Jahr in Zeilitzheim schon aufkam, war, läßt man es ~jährlich stattfinden. Das jährliche Stattfinden ist nicht allein von der Organisation aus problematisch, sondern vor allem auch von der Themenauswahl und der Möglichkeit, genügend und kompetente Vortragende bereit zu finden. Unser Kreis ist

groß und klein zugleich. Ich bin deshalb Per Brink Abrahamsen, Dr. Olaf Bernstengel, Herrn Gerd Menschik und Rüdiger Koch sehr dankbar, daß sie bei aller Kürze der Zeit zu diesem Symposiums sehr spontan zugesagt haben. Um besser vorbereiten zu können, möchte ich den Gedanken aufgreifen, der bereits in Zeilitzheim aufkam, das Symposium nur noch im Zweijahresrhythmus stattfinden zu lassen. Aus Zeilitzheim kam auch die Idee, die Veranstaltung dort zu institutionalisieren, was den Vorteil hat, daß wir noch enger zusammen sind - das Schloß hat Unterkunftsmöglichkeiten für über 40 Personen, die Bewirtung ist gut, die Preise relativ niedrig. Für euch Nordlichter sind zwar die Wege lang, aber wenn das Symposium weiterhin vom Papiertheaterverein ausgerichtet wird, ist eben auch die Möglichkeit der besseren Organisation gegeben. In Zeilitzheim gibt es nur eine Ansprechpartnerin, Frau von Halem, hier in Hohnstein waren es mindestens fünf, die dann teilweise auch noch stillschweigend ausgewechselt wurden, so daß der einer von Abmachungen mit dem anderen nichts wußte. Außerdem sind die Wege von Hanau aus kürzer, um schnell mal hinzufahren, um das und jenes zu regeln. Ich möchte bei meinem Vorschlag allerdings betonen, daß der Papiertheater Verein keineswegs in Anspruch nimmt, regelmäßiger Veranstalter des Symposiums zu werden, jedenfalls gibt es dazu weder eine Entschlie-ßung der Mitglieder oder des Vorstandes. Das erste Symposi-

um wurde veranstaltet vom Märkischen Museum unter Mithilfe des Museums für Volkskunde/Berlin, das zweite Symposium wurde dann veranstaltet vom Märkischen Museum mit dem schon bestehenden Verein und dieses dritte sollte eigentlich veranstaltet werden von der Puppentheatersammlung in Radebeul unter Mithilfe des Papiertheater Verein in Hanau. Es sind also auch andere Veranstalter denkbar und möglich. Nur wenn sich keiner findet....

Rüdiger Koch

Wäre es nicht vielleicht denkbar, daß auch der dänischen Papiertheaterverein, wenn auch nicht unbedingt als Träger, so doch als Veranstalter auftritt und das Symposium organisiert findet. Ich würde des außerdem begrüßen, wenn wie in den vergangenen Jahren das Symposium an verschiedenen Orten stattfände, zum einen lernt man mehr kennen und zum anderen ist das für euch Dirk und die Dänen praktischer...

Dietger Dröse

Aber Wir müssen ja auch einmal im Jahr nach Preetz fahren.

Dirk Reimers

Ja, aber das ist auch eine ganz anderer Strecke. Das sind auch zwei ganz unterschiedliche Veranstaltungen bitte schön!

Rüdiger Koch

Es muß auch nicht unbedingt Dänemark sein. München ist

nun dummerweise noch weiter weg, die Kontakte zum Müncher Stadtmuseum sind sicherlich recht gut.

Dietger Dröse

Nein, Rüdiger, nicht wieder in die Großstadt. Da hätte ich ganz vehement was dagegen.

Dirk Reimers

Aber es gibt noch das Märchenmuseum in Bad Oeynhausen, das Märchenmuseum oder Neuruppin nicht.

Dietger Dröse

Wunderbar. Bleiben wir also dabei: wenn sich jemand findet, dann soll er es machen.

Ja, ich merke Aufbruchstimmung. Es stehen noch lange Rückfahrten heute bevor und deshalb möchte ich das Symposium mit dem herzlichsten Dank an Sie alle schließen.

Dirk Reimers

Ich möchte ebenso kurz antworten. Also Dietger, erstmal, wir beide brauchen uns nicht darüber zu unterhalten, was ist Organisation, was nicht. Ich persönlich kann ein Lied davon singen und weiß eigentlich auch, wenn etwas hundert prozentig klappt, dann geht es nämlich irgendwann mal schief, also Du hast wieder wunderbar uns aus der Affäre ziehen können durch das Hin- und Herschieben. Ich möchte mich sicherlich im Namen der anderen für Deine Leitung und Organisation bedanken.

